Daniela
SITAR TĂUT

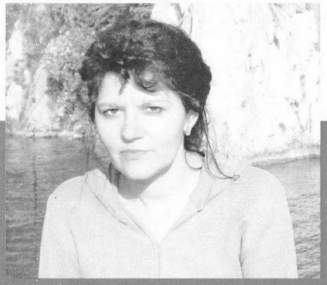
ESTETICA DONJUANISMULUI

O analiză a fenomenului autohton

Colecția

Don Juanii de București • Către bărbatul-obiect • Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata • Dubla origine a Seducătorului • Don Juan de Mârșani • Jurnalul unui dandy • Don Juan Cocoșatul • Don Juan în Grădina Icoanei • Homo eroticus/ homo politicus • Seducția continuă „Caut femeia din mine"... • Maniheismul brebanian • „Eu nu sunt tipul Romeo, Eu sunt Don Juan!" • Poveste spaniola cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul si Moartea • Don Juan în provincie

Princeps edit



Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton este un studiu de sinteză, care urmăreşte atât criteriul diacronic, cât şi pe cel sincronic, în ceea ce priveşte modalitatea de investigare, din pricina faptului că lucrarea se raportează constant la opere consacrate ale literaturii universale, încercând să stabilească paradigmele acţionale ale acestui atât de controversat personaj, unul dintre miturile cele mai fecunde, care constituie şi în contemporaneitate un perpetuu rezervor tematic.

Din punct de vedere metodologic cartea reprezintă un melanj între mitocritică şi mitanaliză, varianta secundă implicând ordonarea mitemelor, ce valorizează mitului donjuanesc, deja constituit, alături de relevarea rezonanţelor anamorfotice asupra bazinului semantic al literaturii indigene.

Daniela SITAR TĂUT

ISBN 973178363-6

9 789731 783635

Coperta colecției: Călin COCORA
Redactor: Daniel CORBU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SITAR-TĂUT, Daniela
Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton / **Daniela SITAR-TĂUT. - Iași : Princeps Edit, 2007**
Bibliogr.
ISBN 978-973-1783-63-5

821.135.1.09
929

© 2007 PRINCEPS EDIT IAȘI
Str. Păcurari, nr. 4, Iași
Tel: 0332 / 409829
Tel./fax: 0332 / 409830
www.princepsedit.ro
Email: princepsedit@iasi.rdsmail.ro

Printed in Romania

Introducere

Scopul lucrării de față este acela de a reconstitui proteicele metamorfoze ale unui personaj mitic, Don Juan, care, de-a lungul timpului, a cunoscut numeroase transformări, în funcție de epocă și ideologie literară. ***Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton*** este un studiu de sinteză, care urmărește atât criteriul diacronic, cât și pe acela sincronic, în ceea ce privește modalitatea de investigare, din pricina faptului că lucrarea se raportează constant la opere, deja consacrate, ale literaturii universale, încercând să stabilească paradigmele acționale ale acestui atât de controversat personaj, unul dintre miturile cele mai fecunde, care constituie și în contemporaneitate un perpetuu rezervor tematic. Așadar, din punct de vedere mitodologic, lucrarea reprezintă un melanj între mitocritică și mitanaliză, varianta secundă implicând ordonarea mitemelor, ce valorizează mitului donjuanesc, deja constituit, alături de relevarea rezonanțelor anamorfotice asupra bazinului semantic al literaturii indigene.

Preocupările legate de estetica donjuanismului au început o dată cu lucrarea de licență, ***Don Juan – mitografia unui personaj***, care a înregistrat de atunci două variante editoriale, ***Don Juan – mitografia unui personaj***, (Editura Universității de Nord, Baia Mare, 2003) și ***Don Juan – o mitografie a seducției***, apărută la Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004. În timp, am fost obligați să constatăm imposibilitatea abordării exhaustive a subiectului, din pricina faptului că, încă din anul 1998, am identificat peste 4000 de variante și invariante ale temei, atât în literatură, cât și în muzică, cinematografie, artele plastice. Aceasta este una dintre cauzele care ne-au determinat să intitulăm studiul *O analiză a fenomenului autohton*, apelativ ce presupune diagnosticarea unei falii a crochiului donjuanesc, una din multe altele posibile. Pentru capitolul alocat exegezelor universale, demersul nostru a fost facilitat de publicarea anterioară a unei mitografii consacrate seducătorului legendar, dar și de șansa de a fi descoperit la Teatrul Dramatic din Baia Mare o colecție ce înregistra peste 300 de titluri, majoritatea în limba franceză. Prin intermediul acesteia am avut acces la o bibliografie nesperată, luxuriantă, al cărei catalog înglobează ediții rare, cum ar fi aceea a lui Gendarme de Bévotte, ***La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme***, Paris, 1906 sau monumentala, indispensabila lucrare coordonată de Pierre Brunel, ***Dictionnaire de Don Juan***, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1999, operă ce conține și pagini,

incomplete, alocate scriitorilor români, printre care îi amintim pe Ion Călugăru, Victor Eftimiu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anna Brâncoveanu de Noailles, Gib I. Mihăescu, Tudor Mazilu, Nicolae Breban. Deoarece lucrarea de față își propune surprinderea variantelor autohtone alocate legendarului personaj, atunci când s-a considerat necesar, am făcut trimiteri la studiul nostru anterior, care analizează ipostaze donjuaneşti în literatura universală, insistând frecvent asupra comparațiilor dintre operele româneşti şi cele occidentale, semnalând gradul de înrudire, reiterarea scenariului arhetipal, abaterile de la acesta, dar, în special, inovațiile aduse de către scriitorii noştri.

Studiul este compartimentat în mai multe secțiuni, demarând cu capitolul ***Don Juan în oglinda criticii***, care vizează inventarierea aparatului exegetic conferit proteicului erou. Din păcate, majoritatea abordărilor sunt tributare unor critici străini, radiografierile autohtone la care am avut acces fiind, de cele mai multe ori, schematice. Unele dintre ele, cum ar fi studiul Monicăi Spiridon, ***Melancolia descendenței***, investighează opere postbelice, atât în literatura autohtonă, cât şi în accea universală, dar nu se opreşte asupra variantelor primordiale. Excelent redactată, cartea ne-a fost de un real sprijin, în special în cazul teatrului contemporan, exegeta prelevând cu abilitate taxonomii acționale concise şi diagnosticări pertinente ale fenomenului donjuanesc. Nu omitem din calcul posibilitatea existenței unor lucrări mai complexe dar, circulația precară a cărților, de multe ori la nivel regional şi paupera înzestrare a bibliotecilor, au trenat demersul nostru. O altă secțiune, ***Pionierii donjuanismului autohton*** are ca obiect relevarea germenilor acestui motiv, elementele de poetică a genului, dar şi marcarea graniței tipologice dintre un seducător, un *dandy* sau, mai rar, a unui Don Juan. Deşi majoritatea autorilor acestei perioade se obstinează să-şi numească operele sau eroii cu acest apelativ, cum este cazul lui Radu Ionescu, în ***Don Juanii de Bucureşti***, handicapul cultural şi lipsa unor modele estetice viabile, îi împiedică să aibă o percepție pertinentă a *praxis*-ului donjuanesc, înglobând în categoria acestuia personaje care pot fi circumscrise cel mult profilului comportamental al unui *dandy* sau cuceritor. Astfel, fenomenul poate fi perceput ca o deformare mitică, survenită ca urmare a unei camuflări onomastice, a unui veritabil *travesti*. Semantica apelativului donjuanesc este învăluită cu un nume care nu-i aparține. Deşi catalogați drept Don Juani, eroii acestei vârste de pionierat au ca actant fizic şi moral, tipologia *dandy*-ului sau a simplului arivist erotic. Paradigma donjuanismului reuneşte două modele concurente ale strategiilor ispitirii. Pe de o parte avem prototipul arhetipal, *„adevăratul Don Juan"*, care, conform opiniei exegetului spaniol Ramiro de Maeztu, este dezabuzat, cinic şi epicureu, are infatuarea orgoliului de castă şi este guvernat de două premise ideatice, care însoțesc ca un laitmotiv peregrinările sale: dezideratul

obstinant, *„Vreau s-o am în noaptea asta"*, (replică activată în faţa oricărei reprezentante a feminităţii, instituind o sinonimie contextuală între verbele *„a dori"* şi *„a avea"*, ipostază ce relevă insaţiabilitatea sardanapalică a protagonistului) – şi cea secundă, *„Scadenţa-i atât de departe"*, (afirmaţie ce încurajează circumscrierea eroului în sfera hedonismului, ca apologet al dictonului *carpe diem*, uzitând tergiversarea, ca strategie de insubordonare instanţei divine.) În cea de-a doua categorie îl descoperim pe *„falsul Don Juan"*, al Nordului romantic, un veritabil *globetrotter* ce navighează pe mapamond în căutarea femeii ideale, un *Candide*, victimă involuntară a propriului renume, care-i incumbă coercitiv o atitudine erotică distributivă, stimul la care personajul acţionează hipnotic, magnetizat de mantia onomastică, ce-i ghidează imuabil destinul. Taxonomia operată de Ramiro de Maeztu, nu exploatează însă toate latenţele eroului, omiţând seducţia cerebrală, de factură kierkegaardiană, cultivată la noi încă din nuvela lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, ***Micuţa (Din memoriile unui studinte)***, o stratagemă mult mai rafinată, grefată pe cucerirea intelectuală, subordonarea senzorială a victimei, ce nu este urmată neapărat de posesiune fizică.

În privinţa scenariilor de seducţie donjuaneşti nu putem să nu contestăm opinia lui Denis de Rougement, care în studiul ***Dragostea şi Occidentul*** este de părere că în primele variante personajul practica raptul, violul şi substituirea. Dacă inocularea în iatacul femeilor sub masca mistificării onomastice, identitare, succedată, de multe ori de răpire, constituie într-adevăr o paradigmă acţională a eroului, ipoteza violului trebuie invalidată în totalitate. Dincolo de prestigiul genealogic, estetica superlativă a fizionomiei, potenţele de persuasiune cameleonică prin logos, Don Juanul livresc n-a avut vreodată nevoie de tertipuri coercitive atât de rudimentare, atâta vreme cât simpla declinare onomastică funcţiona ca un garant al infidelităţii, distributivităţii, migrării erotice perpetue.

Demersul se transformă uneori într-o veritabilă tentativă de *„vânătoare de vrăjitoare"*, de prelevare a germenilor donjuaneşti şi din opere care, în mod normal, nu ar îndreptăţi, din punct de vedere taxonomic, un astfel de clivaj. În pofida texturii de suprafaţă, nu poate fi considerat un excurs subcapitolul alocat perioadei marilor clasici, şi-n special prozei fantastice caragialiene, în care sunt relevate strategiile de seducţie feminine, secundate, parodic, de recursul ocult la forţe ale *„sacrului murdar nociv"*. Dincolo de dorinţa de a urmări o evoluţie sincronică a tacticilor de cucerire, s-a încercat reliefarea mutaţiilor produse în epistema seducţiei, reprezentantele sexului frumos devenind, din ce în ce mai mult, oglinzi fraternale ale cuceritorului. Astfel, am identificat în creaţia Hortensiei Papadat-Bengescu o precursoare a mişcării feministe, dar şi a postmodernismului, ciclul de epistole ***Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata*** putând fi percepute drept un

prim pas înspre demitizarea personajului, prin inversarea dostoievskiană a raporturilor vânător-vânat. În viziunea sa Don Juan este doar magistrul senzorial pe care insidioasa protagonistă îl metamorfozează într-un instrument, un ghid de seducție propedeutic, pe care îl va devansa în final.

Fecund, teritoriul literar interbelic, ne-a furnizat numeroase interpretări ale motivului, autorii noștri anticipând tendințe ce vor fi excavate abia peste decenii în Occident: expulzarea în provincie a personajului, (la Gib I. Mihăescu) sau sinuciderea acestuia (Ion Minulescu). Celui din urmă îi revine intuiția extraordinară de a-l diagnostica pe Don Juan drept un *„Amant anonim"*, *„visul meu de azi-noapte"*, o victimă a viziunii bovarice, confecționate pe filieră livrescă de către femeile din anturaj, dar și o paradigmă comportamentală proliferată de mulțimea sosiilor care i se substituie. Interteatralitatea prezentă în piesele minulesciene va fi reiterată în context universal abia de către Max Frisch, în ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie*** sau de Henry de Montherlant, în poemul dramatic ***La Mort qui fait le trottoir***. Mateiu I. Caragiale în ***Jurnal***, dar mai ales în corespondența cu prietenul său N.A. Boicescu, etalează o falie mai puțin exploatată a autorului ***Crailor...***, care, dincolo de estetica *dandy*stă asumată trăirist, de acribia căutărilor heraldice este, cel puțin din punct de vedere teoretic, un Don Juan de factură kierkegaardiană, glacial, ce nu refuză descătușări erotice, deși obstinant este guvernat de ideea unei *„lovituri zestrale"*. În cazul textelor lui Victor Eftimiu și Anna Brâncoveanu de Noailles am evidențiat suprapunerea invariantelor, a lui Don Juan Tenorio cu contramitul lui Don Miguel de Mañara, confuzie datorată informațiilor prolixe culese de către Prosper Mérimée, în urma voiajului său în Spania. Deși schematic la nivelul articulării discursului epic, romanul lui Ion Călugăru, ***Don Juan Cocoșatul***, camuflează, *in facto*, o panoplie a decadenței etice, pervertirea societății contemporane sub impactul accelerant al capitalismului, dar cocoașa inestetică a protagonistului este circumscrisă, în infra-text, metaforei condiției iudaice.

O întâlnire aflată sub semnul androginului și a celui thanatic este prezentată în piesa lui Radu Stanca, ***Dona Juana***. Echivalența comportamentală, de corifei ai cuceririi, simbioza cognitivă a celor doi seducători are de înfruntat preistoria orală, mitul, ieșirea din arhetipal, din granițele imuabile ale destinului prescris, de pe canavaua palimpsestului mitic, fiind sancționate de către Don Fernando, hermeneutul morții. În perioada postbelică Don Juan nu mai este terifiat de aprehensiunea spectrului Comandorului, ca substitut al divinității, ci doar de duelul cu alteritatea, fiind circumscris, aproape constant, metonimic, perimetrului funebru. Ca actor al sinelui și al celorlalți ***Don Juan Apocalipticul***, eroul lui Alexandru Sever, pune în raport de sinonimie contextuală, ecuația seducției erotice și a celei politice, premisă exploatată augmentat în romanele brebaniene. Tudor Mazilu, în piesa ***Don***

Juan moare ca toți ceilalți, oferă varianta unui personaj raliat realităților contemporane, dar căruia îi sunt incumbate atribuțiile mi tice. Singura posibilitate, parodică, de salvare o constituie matrimoniul, spațiu al captivității, dar care îi este refuzat de către Maria Magdalena, devenită între timp *„funcționară"* draconică a divinității. Aflată la confluența dintre biblic, mitic și istoric, piesa exhibă un raport inedit, al rivalității cu Hristos, dualitatea religioasă fiind permutată în plan secund.

Una dintre cele mai consistente secțiuni se raportează la Nicolae Breban, urmărindu-se atât confesiunile auctoriale, prezente în volumele de interviuri și în cel de memorii, ***Sensul vieții***, ce propun, nu rareori, veritabile pagini de poetică a donjuanismului, ci și în romane sau ***Elegii pariziene***, ipostază poetică mai puțin exploatată exegetic. Nicolae Breban constituie unul dintre puținii scriitori români analizați în ***Dictionnaire de Don Juan***. Nicolae Rogulski, protagonistul din ***Don Juan,*** este un veritabil antimodel al personajului arhetipal, care se sustrage atât esteticii, cât și taxonomici acționale clasice, strategiile sale de înlănțuire afectivă situându-se la antipodul codului onoarei donjuanești. Naratorul K., însă, din ***Pândă și seducție***, aduce farsa erotică la numitor comun cu aceea politică, ambele modalități pluricefale de manipulare intelectuală a anturajului.

Panoplia donjuanismului autohton nu omite nici abordările poetice, colecție incompletă, ce-i reunește pe Mihai Codreanu, Anna Brâncoveanu de Noailles, Ion Minulescu, Nicolae Breban, Marin Sorescu, Ion Vădan și Nicolae Țone. În pofida tensiunii hedoniste ce iradiază din volumul ***Submarinul erotic***[1] și celelalte creații ale lui Emil Brumaru, nu l-am inclus analizei, ca urmare a faptului că acesta se convertește într-o pepinieră a senzualității, panoramată ascendent, din ***Amurgul Evului Mediu*** înspre contemporaneitate, o incantație imnică a nurilor feminini, cu accente virilizante, asumate pe filieră empatică, folosind ca pretexte opere, personaje sau autori deja clasicizați. Deși fecundă în reprezentări feminine, vădind apetențe către harem și distributivitate, volumul nu poate fi circumscris fenomenului donjuanesc pentru că am risca să transformăm studiul într-o istorie diacronică a erotismului indigen, ca falie adiacentă a donjuanismului. Demersul se încheie cu romanul lui Eugen Curta, ***Seducția continuă***, apărut în anul 2005, la Editura Generis. Suntem conștienți de faptul că nu putem să ne arogăm exhaustivitatea în ceea ce privește identificarea abordărilor ce vizează acest personaj legendar, dar sperăm să nu fi omis, din studiul nostru, opere esențiale. Mitul donjuanesc ne-a apărut de multe ori ca o caracatiță proliferantă, poliedrală, ce nu poate fi încartiruită decât fracționar. Uneori ne-am lansat, poa-

---

[1] Emil Brumaru, ***Submarinul erotic***, Editura Cartea Românească, București, 2005.

te, în excursuri, captivaţi de Măria-Sa Textul, care îşi auto-reclamă, totuşi, interpretarea. Analistul Gilbert Durand remarcă o extraordinară revigorare a apetenţei pentru mituri, un răspuns al inconştientului, poate, la invazia tot mai feroce a tehnicismului, fenomen legat indisolubil de ceea ce Gaston Baschelard numea *„Dreptul nostru de a visa"*, un *„efect pervers"* (R. Boudon), o *„heterotolie"* (J. Monnerot), o reacţie de *„sfidare-răspuns"* (A. Toynbee), o *„inhibiţie stimulantă"* (P. Rambaud şi J.P. Bozonnet). Gilbert Durand, în studiul ***Introducere în mitologie. Mituri şi societăţi***, capitolul ***Întoarcerea mitului 1860-2100***, (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004, colecţia *„Mundus universalis"*, p. 12), radiografiind fenomenul, este de părere că: *„Pe zi ce trece constatăm că tot mai mulţi participanţi la cultura noastră occidentală intră în rezonanţă cu tema întoarcerii mitului şi cu reapariţia problematicilor şi a viziunilor asupra lumii gravitând în jurul simbolului, într-un cuvânt, cu toată «Galaxia Imaginarului»*[1] *în a cărei sferă de atracţie se desfăşoară gândirea contemporană cea mai profundă. Că, de la o vreme încoace, noi am intrat – prin noi înţeleg civilizaţia occidentală – în ceea ce s-ar putea numi o zonă de înaltă tensiune imaginară.*[2]*"* Precipitaţiile mitice donjuaneşti funcţioncază ca un instrument de locomoţie care facilitează propensiunea spre nostalgia *„eternei reîntoarceri"*, un panaceu care incumbă reevaluări periodice, atâta vreme cât acest mit nou, *„întotdeauna acelaşi"*, potrivit opiniei lui Michel Foucault, suscită încă fantezii auctoriale. *Pattern*-ul mitic donjuanesc poate fi asociat spiralei genetice a lui J. D. Watson şi F. H. Crick: voltajul interacţiunilor seculare reduc bazinul semantic la o imensă zbatere pe loc, lucru evidenţiat de reiterările şablonarde. Ce mai rămâne din scenariul arhetipal atâta vreme cât mitemele lui au fost spulberate? Personajul nu se mai confruntă cu un musafir de piatră, care, vindicativ, încearcă să-şi reabiliteze onoarea ultragiată, ci moare, mai mult sau mai puţin natural, stingerea fiind un dat implacabil al fiinţei umane. Don Juan nu mai este, de cele mai multe ori, un seducător insaţiabil, ci doar actorul care se joacă pe sine, victimă a prestigiului mitic, uneori homosexual, abstinent sau impotent. *„Ştiinţă inexactă"* (Louis Neel), literatura, i-a conferit de-a lungul timpului mii de întrupări. Redundanţa abordărilor, proliferarea lui în toate epocile literare, îl transformă pe Don Juan dintr-un mit de situaţie într-unul *„de erou"* (Raymond Trousson), careşi gardează încă vălul de seducător, fie şi din punct de vedere ideatic.

---

[2]M. Maffesoli (ed.), ***La Galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'œvre de G. Durand***, Berg International, 1982.

Don Juan în oglinda criticii. Reflectări ale mitului în literatura universală

Dificultatea realizării unei selecţii a variantelor exegetice care circumscriu profilul donjuanesc rezidă în proteismul abordărilor. Acesta este considerentul din pricina căruia vom abandona provizoriu principiul diacronic, încercând să urmărim ipostaze interpretative care, în pofida trecerii timpului, îşi păstrează viabilitatea. Astfel, deşi monumentala operă a lui Gendarme de Bévotte, ***La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme***, Paris, 1906, consultată în colecţia ***Don Juan*** a Teatrului Dramatic din Baia Mare, constituie o ediţie bibliofilă, de-o valoare incomensurabilă, informaţiile comasate de exegetul francez la acea dată sunt circumscrise zodiei prolixului şi aleatoriului, ba chiar îi poate fi reproşată o infuzie puternică de patriotism galic, ca urmare a tentativei de a conferi primordialitatea abordării subiectului creatorilor francezi. Încercând să scoată personajul de sub jurisdicţia banalului, criticul conchide, oarecum deconcertant: *„Don Juan nu e numai, aşa cum se crede, vulgarul căutător al dragostei; el este şi apărătorul legilor naturale şi al drepturilor individuale împotriva legilor omeneşti şi religioase.*[1]" Motivul Seducătorului, ca falie a crochiului donjuanesc, este însă un element redundant, truvabil în toate literaturile, germenii lui putând fi prelevaţi încă din antichitate, de la Ovidius, cu ale sale ***Ars Amatoria*** şi ***Amores***. Cea din urmă carte este catalogată de către eseistul Gregorio Marañon, în studiul ***Don Juan şi donjuanismul***, drept *„primul manual de ucenicie donjuanescă"*, scriitorul însuşi fiind definit ca *„un Don Juan cu toate gloriile, cu toate mizeriile şi cu toate echivocurile sale*[2]*."*

Ramiro de Maeztu, în amplul eseu ***Don Quijote, Don Juan şi Celestina***, operează distincţia dihotomică dintre *„adevăratul Don Juan"*, cel hispanic, Seducătorul, omul dorinţelor şi al plăcerii, dezabuzat, senzual, vidat de iluzii şi implicit de deziluzii - şi *„falsul Don Juan"*, al Nordului romantic, omul aspiraţiilor himerice, insul faustic, în căutarea perpetuă a superlativului feminităţii. Eseistul are în vedere ***Hispanismul lui Don Juan***, capitol pugilist ideatic, polemizând asupra ecuaţiei mitic/ realitate. *Autenticul Don Juan* este considerat un product al fanteziei spaniole, şi nu al realităţii concrete. Scriitorul îşi întemeiază observaţiile

pe aserțiunea că exibericii nu au perceput esența fenomenului, oferind sosii necreditabile, vulgarizate, ale prototipului. Astfel, poemul lui Byron este diagnosticat drept o fantezie burlescă, în care personajul nu are aproape nici un rol, eroul lui Molière constituie un Don Juan *„întrucâtva modificat"*, iar cel al lui Lenau sau Alfred de Musset - un îndrăgostit fără substanță. Invalidând încercările lui Arturo Farinelli de a conferi Italiei anteitatea motivului, Ramiro de Maeztu oferă contrareplica lui Picatoste, destul de firavă, conform căreia străinii nu l-au înțeles niciodată pe Don Juan. Acesta există doar ca mit, reprezentând forța *„brută, mistuitoare, sfidătoare, instinctuală, însă în același timp inepuizabilă, triumfătoare și irezistibilă. Este un Aladin al vitalității.*[3]*"* Acordându-i personajului atributele afectivității, acestuia îi sunt radiate toate prerogativele arhetipale, procesul de îndrăgostire fiind perceput drept un prim pas înspre disoluția, demitizarea profilului său. Habitatul donjuanesc este circumscris perimetrului egotist al interiorității, iar însemnul heraldic al eroului - redus la deviza *„eu și simțurile mele"*. Don Juan constituie exponentul superlativ al puterii și libertății, iar drama lui rezidă în faptul că nu crede în iubire, considerându-le pe femei la fel de egotiste ca el. Neinvestind nimic, din punct de vedere senzorial, tactica lui de epurare a balastului erotic se rezumă la fugă, percepută ca o victorie absolută. Eseistul nu omite nici efectele sindromului donjuanesc asupra femeilor, între care se instituie o competiție, axată pe senzația unicității în raport cu celelalte surate. Deși sunt conștiente că persuasiunea prin logos, elogiul nurilor și promisiunile de fidelitate sunt tributare mitomaniei, fiecare speră, vanitoasă, că apologia farmecelor proprii este una meritată. Singura dolcanță a eroului este descătușarea senzorială, dar eseistul ne avertizează că acesta nu trebuie confundat cu degenerații *„care caută în plăcere infinitul. Deși este senzual, Don Juan nu este lubric*[4]*"*. Astfel, lui José Zorilla, autorul dramei ***Don Juan Tenorio*** (1844), i se reproșează influențele ghoetheiene, finalul piesei sale fiind similar celui din ***Faust***: salvarea sufletului protagonistului are loc ca urmare a faptului că Inés se roagă pentru el, o soluție congruentă celebrului vers al scriitorului german, *„Etern femininul nenalță-n tării."* În ultimul capitol al studiului, intitulat ***Dreptatea lui Don Juan***, autorul pornește în diagnosticarea conduitei donjuanești de la premisa, atee, a inexistenței unei instanțe divine, ordonatoare, potențialitate care oferă personajului libertate de acțiune. Perceput drept un ideal al masculinității neatractive, vis nerefulat al distributivității erotice, scriitorul este de părere că *„Don Juan e ceea ce-am vrea să fim, deși știm că este cu siguranță ceva rău"*[5], un măr adamic deci, asumat pe bază de benevolat. Ramiro de

Maeztu configurează o tipologie a seducătorului, dar desuet şi prea plin de patmos, oferă mai puţine informaţii teoretice, studiul glisând descoperi pe panta elogiului imnic adresat legendarului erou.

Gregorio Marañon, însă, în ***Don Juan şi donjuanismul***, consideră că personajul mitic nu are aproape nimic hispanic în el, esenţialul psihologiei donjuaneşti reprezentând o modalitate universală a dragostei umane. Verdictul autorului în această privinţa este unul ferm: *„iubirea donjuanească este o importaţie erotică, fără rădăcini naţionale şi fără tradiţie.*[6]*"* Eseistul remarcă structura dual a legendei eroului, care înglobează, pe de o parte, *Bărbatul fascinant*, ce seduce femeile şi le părăseşte, înlocuindu-le mereu, într-o infatigabilă distributivitate erotică – şi cea de-a doua, *tema religioasă*, care se melanjează cu disponibilităţile hedoniste. Ireligiozitatea protagonistului şi cinismul său, secundate de perpetua sfidare a divinităţii, este percepută atât ca o punitie a libertinului, cât şi ca o lecţie de etică. Astfel, doar prima componentă a legendei este considerată definitorie pentru crochiul donjuanesc, în vreme ce a doua nu contribuie cu nimic la cimentarea personalităţii sale, reprezentând o concesie făcută moralei creştine. Gregorio Marañon evidenţiază faptul că începând cu secolul al XVIII-lea legenda romantică a eroului se metamorfozează într-o problemă de dinamică sexuală. Lexemul *donjuanism* este introdus pentru prima dată în circulaţie de către medicul hematolog Georges Hayem, în 1886, inculcare lingvistică ce marchează transformarea mitului literar într-o manieră umanizată de iubire, axată pe insaţiabilitate sardanapalică. În capitolul ***Don Juan şi „medicul onoarei sale"*** exegetul relevă evidenţa faptică, ce exclude din mentalitatea bărbatului hispanic morbul donjuanesc, instituind supremaţia cultului familiei, a acelei *honra* (onoare) dusă până la paroxism, ce implică sacrificiul suprem, manifestări belicoase sau chiar crime în numele păstrării inalterabilităţii ei. *„Medicul onoarei sale"* constituie, *in facto*, antiteza seducătorului, căruia gelozia îi repugnă, atâta vreme cât este un egolatru incurabil.

Ca precursori ai eroului, exegetul îi aminteşte pe Leucinio, din comedia lui Juan de la Cueva, ***Defăimătorul*** şi pe Leonido din ***Garanţia îndeplinită*** a lui Lope de Vega, eroi care stârnesc oprobiul concitadinilor, ca urmare a actelor incestuoase şi prin sfidarea autorităţii religioase. Gregorio Marañon rectifică inadvertenţa conform căreia locul de baştină al lui Don Juan ar fi teritoriul andaluz, Sevilla, menţionând că acesta se naşte, de fapt, în Castilia, unde existau două forme locale de viaţă sexuală, ceea ce a contribuit la confuzia acestora cu donjuanismul. În prim-plan se situează poligamia, al cărei exponent este sultanul, o

formă a distributivității erotice legalizate, care implică haremul, adevărată *„fabrică de copii*[7]*."* Acesta nu trebuie confundat cu panoplia femeilor seducătorului, pentru că personajul nu are instincte parentale, nu este nici sedentar și, în nici un context, nu oferă reprezentantelor sexului frumos satisfacții pecuniare pentru a fi acceptat. Sultanul conviețuiește, într-un *statu quo* de ierarhii acceptate, alături de toate femeile sale, pe când iubirile lui Don Juan sunt succesive, fenomenul excluzând reiterarea aceleiași persoane în rezervația senzorială. Pe de altă parte, erosul gitan, cea de-a doua modalitate de expresie afectivă andaluză, este grefat pe ideea de intimitate și perenitate, monogamia lor fiind dihotomică sexualității incendiare, fluctuante și purulente a *Burlador*ului.

Radiografierea lui ***Don Juan în timpurile vechi*** se convertește într-o tentativă de decriptare a germenilor motivului în Grecia antică și Roma precreștină. Astfel, aceasta din urmă, reprezintă capitala redactării celui mai cinic demers erotic propedeutic, ce-i aparține lui Ovidiu, ***Arta iubirii***. În schimb, Evul Mediu constituie un teren steril erosului donjuanesc, impunând modelul idealist al iubirii cavalerești, în care bărbatul este un serv obedient, stoic senzorial al impenetrabilei *„belle dame sans merci"*. În Renaștere, însă, percepția afectivă se metamorfozează, redescoperindu-se libertățile decadente ale lumii antice. Eseistul remarcă faptul că *„Unul dintre semnele pervertirii este iubirea donjuanească, ce este aplicarea machiavelismului la iubirea omenească*[8]*"*. Primul focar al donjuanismului este identificat în personajul Leoncio, dintr-o comedie a iezuiților din Ingolstadt, (1615), ***Istoria contelui Leoncio, care corupt de Machiavelli, a avut un sfârșit nenorocit***, tramă ce nu necesită abilități apriorice pentru a-i decripta tematica și deznodământul. În finalul exegezei autorul încearcă să explicitezeze ***De ce s-a născut în Spania***, punând acest lucru pe seama efervescenței intelectuale fără precedent, generate de ideile renascentiste, într-un stat guvernat de hegemonia inchizitorială, argument restrictiv, care potențează transformarea seducătorului răzvrătit, mefient, într-un erou. Comasarea la curtea Spaniei a unei elite culturale, ce-i înglobează pe Lope de Vega, Caldéron de la Barca, Tirso de Molina, Alarcón, Góngora, Grácian, Vélasquez, dincolo de infuzia spirituală, angrenează supape decadentiste, ceea ce-l determină pe eseist să catalogheze atmosfera ca fiind similară bibliceor orașe Sodoma și Gomora: *„În acest mediu, în același timp intelectual și corupt și-a făcut apariția Don Juan cu naturaleța cu care răsare o floare, și aici a reușit să capete un relief prodigios*[9]*."*

José Ortega y Gasset, în ***Studii despre iubire***, ne avertizează asupra erorii categoriale care se poate comite încercând să-l definim pe Don Juan limitativ, drept un bărbat care-şi petrece viaţa seducând femeile. Rezultatul cel mai fericit al unui astfel de demers l-ar constitui întâlnirea cu un prototip inferior, trivializat. Pornind de la echivalarea contextuală dintre un poet mediocru şi un Don Juan laborios, care-şi satisface cotidian norma de erotism, eseistul ajunge la concluzia că personajul care-şi exhibă atât de ostentativ cuceririle, *„acel care «pare» atât de limpede Don Juan, e tocmai negaţia şi vidul său. Don Juan nu este bărbatul care face curte femeilor, ci bărbatul căruia femeile îi fac curte*[10]". Inculcând premisa insidioasă că toţi suntem hermeneuţi avizaţi ai fenomenului donjuanesc, apţi să decriptăm mecanismul de articulare al fascinaţiei sale indelebile, eseistul propune o taxonomie insolită a gintei masculine, conform căreia bărbaţii se integrează, adiacent sau complementar, marsupiului donjuanesc. Astfel, clasificarea cunoaşte trei categorii de exponenţi: cei care cred că sunt Don Juani, cei care cred că au fost şi cei care cred că ar fi putut fi, dar n-au vrut. În categoria detractorilor eroului mitic sunt incluşi cei din ultima tipologie, care încearcă să-şi cauterizeze frustrările sub masca moralismului incriminant. Inclus în clasa *bărbatului interesant*, Don Juan reprezintă insul care are abilitatea de a genera isterii afective nu unei femei, ci unui număr necuantificabil, incomensurabil, de reprezentante ale sexului frumos.

Denis de Rougemont însă, în cartea ***Iubirea şi Occidentul***, analizează conduita personajului prin raportarea lui la un contratip, Tristan, o simetrie contrastantă, o congruenţă cu sens schimbat, dar în finalul exegezei va remarca un singur punct de tangenţă celor doi eroi, şi anume faptul că ambii sunt spadasini redutabili. Catalogul bicefal al dihotomiilor operate de către autor descoperă în Tristan o copie inversă a seducătorului. Dacă Don Juan reprezintă corifeul malefic, prototipul negativ, simbol al întunecării şi ticăloşiei, distributiv erotic, insaţiabil, sardanapalic, adeptul iubirii materializate instantaneu, un ***Supermâle*** în accepţiunea lui Alfred Jarry, cu o conduită tipică pentru o anume deficienţă sexuală, Tristan este exponentul purităţii şi curtoaziei, iubind o singură femeie, în timp ce aria catalogului donjuanesc înregistrează 1003 reprezentante ale feminităţii. Înspăimântat că ar putea fi contaminat cu morb afectiv, Don Juan preferă fuga. Afirmaţia conform căreia stratagema tipic donjuanescă ar fi violul a fost invalidată deja în capitolul anterior. Pentru Tristan siluirea unei femei era considerată o crimă abominabilă. În viziunea lui Denis de Rougemont, Don Juan constituie *„demonul imanenţei pure, prizonierul aparenţelor lumeşti, martirul*

supus senzației mereu mai înșelătoare, mai pline de dispreț"[11], în vreme ce Cavalerul Tristei Figuri este perceput drept un încarcerat al destinului, izbăvit doar de regatul thanatic. Considerații similare denudăm și la eseistul român Andrei Pleșu, în studiul ***Pitoresc și melancolie***. Acesta remarcă faptul că eroii europeni ai iubirii sunt reductibili la prototipuri dihotomice, dar care prezintă și convergențe, fiind amândoi amprentați de fatalitatea biunivocă a erosului imposibil: *„Tristan, pe de o parte, erou al fidelității tragice, Don Juan pe de altă parte, erou al unei la fel de tragice infidelități. Pe de o parte epopeea iubitei greu accesibile, pe de altă parte cea a iubitei greu identificabile, a iubitei căutate la nesfârșit, într-o nesfârșită serie de întrupări trecătoare*[12]*"*.

Otto Rank, în lucrarea ***Dublul. Don Juan***, își ancorează observațiile mai mult pe elemente de psihologie și psihanaliză în investigarea personajului, acesta fiind circumscris frecvent atât narcisismului, autoreflectării, cât și motivelor simptomatice, ale agregării sciziunii între *idem* și *ipse*. Urmărind traiectul sinuos al eroului în perimetrul literaturii, eseistul observă faptul că acesta intră în tradiție ca un dublu, ca urmare a suprapunerii, în mentalitatea colectivă, a două invariante: modelul livresc al ***El Burlador***-ului lui Tirso de Molina, unde Don Juan este condamnat la flăcările Gheenei, nu atât din pricina conduitei epicureice, cât ultrajului adus unui mort, ființă sacrală, emisar al divinității - și legenda lui Don Miguel de Maraña, explicitată mai amplu în subcapitolul alocat piesei lui Victor Eftimiu. În plus, există, în majoritatea abordărilor, o nostalgie a dublului, resimțită de valetul care este obligat deseori să i se substituie, copiind mimetic, empatic, conduita stăpânului. Tentația alterității este decriptată în mai multe opere, personajul fiind secundat constant de hermeneuți ai moralei, cu rol anticipativ, ce augmentează imanența pedepsei divine. Astfel, în piesa lui Alexandre Dumas, ***Don Juan de Mañara ou la chute d'un ange***, protagonistul este urmărit de umbra lui don Sandoval, un substitut al fratelui ucis în duel. În capitolul ***Eroul neidealizat*** exegetul identifică falii ale conduitei donjuanești, similare temei mitologice a lui Amphitrion, dar și infatuării feudalului, care-și arogă dreptul la *jus primae noctis*. Anticipând ideile lui Thomas Mann privitoare la existența *„trântorului sentimental"*, parazitul afectiv care nu poate lua în posesie decât femeile care aparțin deja altor bărbați, autorul opinează că Don Juan *„nu vrea să posede femeia în sensul duratei, vrea numai s-o fecundeze, vrea să-i dea sufletul, pentru că acesta este rolul amantului-zeu sau erou, căruia soțul îi ceda cu plăcere soția pentru a-și păstra sufletul nemuritor. În Don Juan această trăsătură importantă a eroului ideal, fecundarea femeii prin substanța*

animatoare nemuritoare, s-a transformat în contrariul său şi din punctul de vedere al ideologiei creştine privind nemurirea, este înfierată drept un act de voluptate diabolică.[13]" Poate fi remarcat faptul că personajul începe să fie disculpat parţial şi considerat drept un instrument involuntar al femeilor, care încearcă, prin intermediul acestuia, să se emancipeze de sub dominaţia pe care o exercită soţul asupra lor. În plus, autorul tentează o taxonomie ce îndosariază explicaţii ale psihologiei donjuaneşti, grefată pe motive *anamnezice*, prelevate din opera lui Félicien Mallefille, ***Memoriile lui Don Juan***, în care avem o descriere detaliată a copilăriei eroului, în 11 volume. Protagonistul manifestă o precocitate senzuală excesivă, ceea ce determină o evaziune constantă în faţa erosului. În cea de-a doua categorie, a motivelor *etiologice*, sunt incluse poemul lui Byron şi tragedia lui Julius Hart, ***Don Juan Tenorio***. În viziunea romanticului englez eroul creşte sub tutela unei mame prea protectoare şi a unui tată hedonist, escapadele donjuaneşti ale acestuia fiind notate de soţia lui într-un registru. Din punctul de vedere al eseistului, prima experienţă a lui Don Juan, cu o femeie mai în vârstă, are loc ca urmare a copierii modelului patern, dar şi tentativei de substituire a iubitei cu un personaj ce simbolizează mama infidelă. Julius Hart înfăţişează un erou decepţionat în dragoste şi, radiografiind cauzele acesteia, protagonistul îşi aminteşte de prima dezamăgire, provocată de mama care nu i-a mărturisit că este un copil ilegitim. Interpretarea psihanalitică este axată, aşadar, pe complexul bastardului. În categoria motivelor *simptomatice* sunt reunite ***Plecarea lui Don Juan***, creaţia din 1844 a contelui Gobineau, (unde eroul are o relaţie cu soţia fratelui său, firav dotat sexual), opera lui Mozart, (în care asistăm la inversarea rolurilor stăpân-valet, ambii fiind beneficiarii carnali ai nurilor aceleiaşi femei), tragedia lui Paul Heyse, ***Sfârşitul lui Don Juan*** (1883), - ce aduce ipostaza inedită a unui seducător decrepit, rival în dragoste al fiului său şi opera lui Théophile Gautier, ***La Comédie de la Mort***, în care eroul, imobilizat la pat, este martorul involuntar al seducerii soţiei şi fiicei sale, de către omnipotentul discipol, Don Sancho.

Explicaţia psihologică în opera poetică radiografiază caracterul personajului, prin raportare la relaţiile pe care acesta le are cu femeile. În pofida titlului capitolului, majoritatea abordărilor se referă la realizări dramatice. ***Burlador***-ul creatorului primordial, Tirso de Molina, accentuează dinamica distributivităţii eroului, ce produce veritabile cataclisme în sânul reprezentantelor sexului frumos. Modalităţile lui de cucerire sunt bicefale: în cazul ducesei Isabella şi a Donnei Anna se inoculează noaptea, operând atât o travestire onomastică, prin preluarea temporară a

identității logodnicului, cât și una vestimentară, pentru ca substituția să pară mai credibilă. În ceea ce le privește pe Arminta și Tisbeea, Don Juan uzează de prestigiul genelogic și de sugestia maritală, mizând, psihologic, pe dorința de escaladă socială a acestora. La Molière este semnalat procesul de îmburghezire al protagonistului, dar și un oarecare sentiment al onoarei, translată deconcertant. În pofida raptului divin, a răpirii Donei Elvira de la mănăstire, acesta se căsătorește cu ea. Matrimoniul constituie un pact bizar între el și dumnezeire, profesat constant, lunar, conform mărturiei lui Sganarelle. Tentativele de seducție ulterioare sunt sistate de consoarta ultragiată, care apare ca o walkirie în momentele cheie, împiedicându-l pe Don Juan să-și exercite distributivitatea. Dona Elvira întruchipează primul personaj feminin ce se sustrage platitudinii proliferante, cohortei de victime care, vindicativ, vizează puniția cuceritorului și care încearcă, întocmai ca în piesa lui José Zorilla, să-l determine să renunțe la viața epicureică. ***Don Giovanni*** al lui Mozart își construiește scheletul tramei în jurul Donnei Anna, care este conducătoarea grupului feminin. Acțiunile ei au ca obiect răzbunarea tatălui asasinat, iubirea paternală, deci, fără implicații senzuale, pentru că în libretul lui da Ponte Don Juan nu seduce pe nimeni, aria catalogului fiind susținută de valet. Aceasta înregistrează însă cuceriri anterioare, care constituie liantul cu subteranele unui trecut bulimic erotic. În piesa lui Christian Dietrich Grabbe, ***Don Juan și Faust*** (1829) nu apare nici o metresă, conflictul fiind permutat în sfera rivalității dintre cei doi eroi și de refuzul final al căinței. Pentru Tolstoi, în ***Don Juan*** (1860), nu există decât un singur personaj feminin, fata Comandorului, protagonistul nerecunoscându-și dragostea pentru ea decât după ce i-a cauzat moartea. Creația lui Tolstoi este tributară lui ***Faust***, lucru sesizabil atât în prolog, cât și în epilog. Pentru N. Lenau (1844), ***Don Juan***, în piesa omonimă, pare un hermeneut al sufletului feminin, un temperament sangvinic, care vrea să definească paradigma femeii ideale, pe care o recompune din *summum*-ul reprezentantelor sexului frumos de pe mapamond. Nostalgia căutării acesteia este unul dintre laitmotivele truvabile la majoritatea poeților romantici.

La Pușkin, însă, în ***Oaspetele de piatră***, (1830), Donna Anna nu mai reprezintă fiica, ci soția Comandorului. Poate fi relevată aici prezența unui dublu al eroului, o veritabilă Dona Juana, cântăreața Laura, care-și pardonează infidelitățile, motivând că amanții au fost aleși doar ca urmare a unei oarecare similitudini cu iubitul de odinioară. Între cei doi apologeți ai hedonismului există, în pofida invectivelor pe care și le aruncă nonșalant, o simbioză cognitivă și acțională, axată pe aceleași

disponibilități epicureice. Eroul este sancționat și aici pentru ultrajul binar adus unui exponent al mortalității, în primul rând, prin intermediul monumentului funebru, care a încercat să camufleze posterității statura liliputană a Comandorului. Circumstanțele morții sunt ridiculizate, deoarece acesta sucombă ca urmare a unei tentative de duel cu Don Juan, împiedicându-se, de fapt, în propria-i spadă. În plan secund troncază blasfemica invitație pe care i-o lansează decedatului, de *voyeur*, în episodul seducerii propriei soții. La Bernard Show, ***Man and Superman*** (1903), eroul, un gentleman englez, teoretician revoluționar, luptă donquijotesc împotriva destinului implacabil, refuzând matrimoniul impus cu Donna Anna. Misogin și, într-o oarecare măsură, *dandy*, Don Juanul lui Shaw are un cod etic personalizat, conform căruia iadul tradițional este preferabil celui terestru, spațiului-capcană al căsniciei, atâta vreme cât femeia este percepută drept o entitate diabolică, duplicitară, otioasă, rea: *„El știe că femeia caută și obține dominație asupra bărbatului. Își dă seama că femeia se folosește de bărbat, numai ca instrument al puterii sale naturale. Femeia e un păianjen ce-l atrage pe bărbat în plasa sa pentru a-i suge sângele, e un boa constrictor care-l încolăcește, fără ca el să poată scăpa, pasăre răpitoare care-și devorează prada fără apărare*[14]*"*. La câteva decenii, în 1930, în romanul lui Joseph Delteil, ***Don Juan*** va fi catalogat denigrator de una dintre victimele sale drept *„târfa femeilor"*[15], realitate acțională care marchează trecerea lui din zona de maieut senzual, în aceea de *gigolo*, jucărie sexuală și simplu instrument abulic al gintei feminine.

Tot pe filiera psihologicului este panoramat personajul de către Michel Foucault, în ***Istoria sexualității***. Analizând contexte generale, autorul remarcă, în câmpul senzorialului, o categorie atipică, o dimensiune contrară sexualității regularizate. Dincolo de incest, sodomie, sadism, masochism, necrofilie, încălcarea celei de-a șasea porunci biblice, adulterul, este sumis rectificării, prin sancționări birocratice. Prestigiul personajului mitic emerge, în opinia eseistului, mai mult decât infracțiunile asupra instituției maritale, de răpitor al femeilor, seducător de fecioare, element repudiat de familie, ultraj la adresa soților sau părinților vătămați, din faptul că este un prizonier involuntar al sexualității, un *nimfoman*, care nu se poate sustrage tentațiilor erotice: *„El încalcă deliberat legea, dar, în același timp un fel de natură ieșită din matca ei îl împinge dincolo de orice natură; moartea sa constituie momentul când revenirea supranaturală a ofensei și a răzbunării se întâlnește cu fuga «în contra naturii». Cele două sisteme de reguli pe care Occidentul le-a conceput rând pe rând pentru a guverna sexul - legea*

căsătoriei și punerea ordinii în dorințe sunt ambele răsturnate de existența lui Don Juan, apărut la granița lor comună. Să-i lăsăm pe psihanaliști să se întrebe dacă era homosexual, narcisist sau neputincios[16]".

Julius Evola, în studiul ***Metafizica sexului***, amplifică ipoteza conform căreia personajul este o victimă a gintei feminine. Luând ca model creația lui A. Charmel, ***La Dernière semaine de Don Juan***, autorul consideră că actantul scenariului erotic este femeia, care are abilitatea de a crea senzația că rolul ei este unul pasiv, pentru a nu deviriliza *ego*-ul masculin. Toate exponentele feminității posedate de cuceritor i se denudează acestuia, ca tot atâtea variante poliedrale ale unei femei fără chip, *(„femeia eternă, Durgă")*, ce-i incumbă hipnotic vocabulele și gestica prin care reușește să le seducă pe fiecare dintre ele: *„El le-a dorit pe aceste femei, cum «fierul dorește magnetul». Aducându-l pe Don Juan în conștiința acestui fapt, Comandorul îl împinge la sinicidere*[17]".

Un interesant elogiu al pururi seducătorului descoperim la Albert Camus, în ***Mitul lui Sisif***. Personajul arhetipal a reprezentat o obsesie a creatorului, o constantă care nu încetează să-l inspire, astfel încât, chiar înaintea morții sale încearcă să traducă ***Seducătorul din Sevilla*** al lui Tirso de Molina. În 1937 autorul a regizat în Alger ***Oaspetele de piatră*** pușkinian. În jurnalul de creație, ***Carnets (I)***, Camus își exprimă intenția de a-l metamorfoza pe Don Juan într-un Faust, un personaj care nu crede decât în curaj, inconștiență și femei. Scriitorul existențialist are revelația faptului că sexualitatea debordantă a eroului rezidă dintr-un dezinteres absurd, itinerariul biotic și conduita acestuia fiind guvernate de dorința de a trăi intens, superlativ, pentru a se sustrage astfel duratei. Deși inițial își propune să regizeze comedia lui Molière, în scurt timp autorul va fi atras de proiectul unei piese insolite, ***Don Juan Faust***, care ulterior va cunoaște versiunea ***Don Faust***, inculcând ideea sciziunii complete a eroului. Ca dublu invers al victimei lui Mefistofel, Don Juan este înregimentat în categoria omului absurd. Apropierea dintre cei doi eroi a mai fost operată de către Chistian Dietrich Grabbe, în ***Don Juan und Faust*** (1829), dar Camus își caracterizează personajul, ambiguizant, drept un Faust fără pact. Acesta îi solicită Diavolului cunoaștere și toate bunurile lumii, *(„Tout connaître et tout avoir"*[18]*)*, ceea ce în viziunea scriitorului francez constituie principalele paradigme ale seducătorului. Înainte de a se metamorfoza în Don Faust, eroul este un fizician atomic obsedat de tainele universului dar, departe de a fi un nihilist, alege bucuria cunoașterii exaltate, dusă până la paroxismul acceptării infernului. Setea de asimilare, de decriptare a intruvabilului este atât de intensă, încât acceptă să se transforme în musafir de piatră. Diavolul îi oferă

machiavelic puterea de a seduce, iar Faust redevine Don Juan. Astfel, cuceritorul legendar nu sucombă asaltat de Statuia care-l urmărește constant, dar nici Faust nu este terorizat de imanența sfârșitului, ci acceptă inexorabilul pact, ca pe o datorie de onoare care trebuie plătită. Asociind cele două figuri, Camus încearcă să armonizeze, într-un singur personaj, o complementaritate nietzscheeană, ce simbiotizează o conduită dionisiacă și una apolinică. În fapt, dacă Don Juan seduce și fascinează, indiferent, toate femeile, grație demonului dorinței purtat în el însuși, Faust încearcă să găsească certitudini în dragostea care i-a fost refuzată. Astfel, chiar înainte de a se stinge, Camus a fost pe punctul de a da viață unui mit inedit, clădit pe simbolistica Don Juanului tradițional, filtrat prin prisma propriei filozofii, dar totodată unui Faust reabilitat și corectat. După operele de revoltă și cele ale absurdului, autorul deschide calea erosului, prin ***Don Faust*** și ***Primul om***.

În capitolul ***Donjuanismul***, din ***Mitul lui Sisif***, uzitând pretextul lectorului empatic, creatorul francez propune nu atât un model, cât un *modus vivendi*, o artă a trăirii, asumată de insul circumscris tipologiei omului absurd, care-și creează discursul și viața în funcție de un cod etic propriu, al multiplicității. Potențialitățile supraviețuirii ale acestui personaj sunt direct proporționale cu numărul scenelor de seducție. Viața sa este guvernată de un *praxis* tributar creației, susținut prin reiterări constante, ce conduc spre virtuozitate. Forța dorinței îi prolifică șansele de viață infinitival, fără ca aceasta să-l dirijeze înspre o stare de satisfacție, de conciliere cu alteritatea. Eroul legendar capătă la Camus proporții care depășesc tipul seducătorului ateu și cinic. Chiar dacă autorul își grefează observațiile pe analiza operelor lui Gendarme de Bévotte, Lorenzi di Bardi, Puşkin sau Tirso de Molina, personajul său nu poartă pecetea unor trăsături inadecvate paradigmei donjuanești. Astfel, motivația romantică de hermeneut al erosului absolutist este repudiată, eseistul propunând o explicație deconcertantă: Don Juan iubește cu patmos femeile, se implică iradiant în jocul erotic, de aceea simte o nevoie irefutabilă de a repeta actul seducției. Melancolia nu îi este nici ca specifică, deoarece eroul este un cititor avizat în cartea vieții, cu percepții oraculare, conștient de destinul implacabil. Imanenței morții el îi opune kathartic, semiprofilactic, panaceul hohotelor de râs. Personajul nu este un ateu, ci un individ care solicită divinității răgazul de a-și trăi experiența: *„A nu ști să-ți bucuri inima, înseamnă a o fi vândut. Don Juan, dimpotrivă, pune ordine în saţietate. Dacă părăsește o femeie, nu înseamnă câtuși de puțin că nu o mai dorește. O femeie frumoasă e întotdeauna dorită. Dar el dorește o alta, ceea ce nu-i același lucru.*[19]"

În opinia lui Albert Camus, chintesența eroului nu poate fi prelevată decât operând o reducție trivială, de a percepe în el un seducător banal, cu succes la femei. Prin conștientizarea acestui fapt, relevă autorul, acesta devine absurd. Don Juan transpune în *modus vivendi* o etică a cantității, spre deosebire de sfântul care aspiră la calitate. Omul absurd nu se sustrage terorii istoriei, timpului. El nu are ca obiect realizarea unui panoplii a feminității. Irosindu-și energia în acte de cucerire, se autodevorează. Colecționarea victimelor ar presupune un liant cu trecutul, dar Don Juan nu-și ancorează privirea înapoi, este un ins al clipei. În descendența lui Kierkegaard, Camus vede în personaj un om guvernat de o forță magnetică, de erosul eliberator. Iubirea altruistă este cea care nu-și orientează tentaculele înspre viitor, ci aceea care se știe perisabilă și unică, în același timp. Autorul nu omite nici abordările consacrate eroului ajuns la senectute. Modul lui de cunoaștere este asimilat posesiei multiple, cuceririi până la extincție. Astfel, variantele romantice care configurează bătrânețea personajului, maladiile lui, nostalgia concilierii finale cu instanța divină, sunt repudiate și circumscrise tipologiei inautenticului, sosiilor necreditabile, a *„falsului Don Juan"*, potrivit taxonomiei operate de către Ramiro de Maeztu. Autorului îi repugnă interpretările conform cărora eroul a sucombat ca urmare a intervenției oaspetelui de piatră, oferind o altă motivație, înregimentată mai degrabă psihologiei omului absurd: *„Cred în sfidarea legendară, în râsul nebunesc al omului sănătos, înfruntând un Dumnezeu care nu există. Dar cred, mai ales că în seara în care Don Juan îl aștepta la Anna, comandorul n-a venit și că necredinciosul a simțit, după ce miezul nopții trecuse zadarnic, teribila amărăciune a celor ce au avut dreptate. Accept mai degrabă, acea povestire care-l îngroapă de viu, la sfârșitul zilelor sale, într-o mănăstire.*[20]"

Max Frisch nu este doar autorul piesei ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, ci și un comentator avizat al fenomenului donjuanesc. Astfel, în ***Addenda*** creației anterior amintite, scriitorul elvețian include personajul într-un cerc de rude spirituale. Contrar habitudinii curente, nu Casanova este tipul congener eroului, ci Faust sau Icar, prizonieri ai tentativei de depășirea a banalului, apologeți ai absolutului, dar și victime ale descendenței. Celebritatea sa de cuceritor se datorează, în opinia lui Max Frisch, incomprehensiunii gintei feminine. Intelectual, stindard al spiritualității, Don Juan nu are ca obiect acțional femeia. În descendența lui Schopenhauer, în studiul ***Lumea ca voință și reprezentare***, universul nu reprezintă decât proiecția volitivă a eu-lui, pe care-l recompune, în funcție de imaginația sa. Din punctul de vedere al

dramaturgului elvețian farmecul personajului rezidă în curajul de a trăi experiența, deși bărbăția lui este pusă între paranteze, fiind un dar care nu mai trebuie exhibat. Autorul consideră că distributivitatea acestuia nu se datorează hipervirilității, ci anxietății perdante a automistificării, temerea continuă de feminitatea latentă, purtată de el însuși, o nostalgie paseistă, androginică: *„Don Juan e un Narcis, în fond, se iubește numai pe sine. Numărul legendarelor sale iubiri (1003) inspiră oroare fiindcă e un lucru comic și e comic că s-a făcut o numărătoare acolo unde nu e nimic de numărat; numărul acesta ar însemna că Don Juan rămâne fără un «tu». Nu e un îndrăgostit. Don Juan nu are un «tu» nici printre bărbați. În preajma lui există doar un Catilinón, un Leporello, un Sganarelle, niciodată un Horatio; bărbații îl evită; el e un om care nu îmbie la fraternitate, fie chiar pentru faptul că ar părea feminin printre bărbați.*[21]" Ironia personajului mitic este percepută drept o manieră pudibondă de melancolic, activată în relațiile cu divinitatea. Contrar opiniilor lui Kierkegaard, care vede în muzică mediul predilect pentru reflexia donjuanescă, Max Frisch îl circumscrie perimetrului dramatic, ba chiar interteatralității, din pricina faptului că Don Juan își joacă propriul rol până la devoranta anulare a alterității. Între mască și temperamentul său se stabilește o relație de echivalență, ce converge spre simbioza și suprapunerea totală a acestora. Apelativului de *„trântor sentimental"*, pe care i-l atribuie Thomas Mann, autorul elvețian i-l atașează pe cel de *parazit în raport cu creațiunea*, care se sustrage instanței parentale. Sterilitatea este percepută ca un garant al aurcolei mitice, în vreme ce ipostaza paternității constituie primul pas al capitulării, maturizării și, în ultimă instanță, al depiedestalizării prin uniformizare. Etatea donjuanescă nu poate survola granița de 35 de ani, altfel personajul ar fi similar unui clown grotesc, caricatural, o sosie parodică a prototipului. În pofida faptului că omorurile constituie o paradigmă acțională a eroului, prin reiterări, acesta nu mai stârnește oprobiu. Însetat de absolut, personajul trăiește drama încarcerării în lume, spațiu-capcană, de recluziune, care amputează icarese aspirațiile spre puritatea arhetipală, plictisul său fiind camuflat sub masca ironiei fine, intelectuale. În finalul studiului analistul trasează oracular ipostaze ale devenirii donjuanești în contemporaneitate: *„Dacă ar trăi în vremurile noastre, Don Juan s-ar îndeletnici, probabil, cu fizica atomică pentru a afla ce este adevărul. Conflictul cu elementul feminin, și anume cu voința primară de perpetuare a vieții ar rămâne, deci, același; și ca*

cercetător atomic s-ar afla, mai devreme sau mai târziu, în față alternativei: moarte sau capitulare; capitularea acelui spirit absolut care, dacă ar triumfa în chip triumfal, ar face, evident, să sară lumea în aer.[22]"

Politicile seducției personajului sunt urmărite în planul actualității de către cercetătorii Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, în studiul ***Noua dezordine amoroasă***. Așa cum se întâmplă în numeroase abordări de după vehicularea în circuitul lingvistic a lexemului *donjuanism*, asistăm la o contaminare între universul livresc, mitic și realitatea curentă, astfel încât personajului îi sunt incumbate, din pricina paradigmei comportamentale, modele din sfera concretului cotidian. Intrat în uzul curent ca o metonimie pentru conduita libertină și distributivă erotic, Don Juan a ajuns sinonimul contextual al celor care-și exhibă apetența pentru descătușări hormonale: *„această consacrare lingvistică, mai puternică decât o excomunicare, nu reține din Don Juan decât aspectul de seducător: ea uită pura pasiune a numărului care țintește din el. Don Juanul contemporan este bărbatul cu succes, play boy-ul care, pentru că are trecere la femei, se laudă că nu se încurcă cu oricine.*[23]" Personajul mitic, însă, nu constituie un estet ordonator al ierarhiilor nurilor, putând fi acuzat de o cecitate provizorie în alegerea femeilor, principiul cantității prevalând asupra cantității. Indiferent de aspectul fizic, condiție socială sau etate, Don Juan este instrumentul hazardului, care nu operează discriminări senzoriale, supunând femeile unei tautologii uniformizante. Registrul contabil al cuceririlor nu îndosariază exponate de excepție, ci doar cuantifică numărul acestora. Perturbator al ordinii amoroase contemporane, care este axată pe motivul fantelui apt să circumscrie parametrii feminității în eșantioane taxonomice ale frumuseții, Don Juan se obstinează să promoveze anticul dicton *„dragostea e oarbă"*. Autorii analizează contrastiv maniera acțională și cognitivă a cuceritorului actual, prin raportare la seducătorul mitic. Astfel, în subcapitolul ***Împotriva lui Don Juan*** este remarcat faptul că eroul nu adoptă criteriul adolescentin-didactic de a situa femeile pe o scală de la 1 la 10, văzul fiind un criteriu de alegere aleatoriu*: „Mitul lui Don Juan nu oferă decât orbirea, ca selecție pentru zgârcenie: tristă tragedie în care ambele variante greșesc în același timp. 1003 femei, spune marele seducător: ceea ce înseamnă, în toate cazurile, aceeași dorință declinată de 1003 ori. Bineînțeles, el nu-și clasifică aceste cuceriri, dar le enumeră. În loc să supună femeile unui singur principiu de*

identitate, Frumusețea, el le adună în jurul unui principiu de egalitate: SEXUL.[24]" Această manie a inventarierii este considerată de către eseiști o *ospitalitate de uterofil.* ***Vrăjeala, cea veche și cele noi*** radiografiază diacronic stratagemele ispitirii. Din perspectivă comparatistă, inventarul lexematic erotic din trecut este catalogat drept o artă a disimulării, învăluind în sentimentalisme obsesiile genitale. Vocabularul seducției clasice folo-sea ca adjuvant recuzita militară, (atac, asediere, cucerire), în vreme ce lexicologia contemporană este tributară anatomiei nemetaforizate: femeile sunt victime ale falocentrismului, iar vaginul este redus, ginofob, la un *„falus perfecționat.*[25]"

Conversia pe filieră psihologizantă a livrescului cu realitatea este urmărită și de Gilles Lipovetsky în lucrarea ***A treia femeie***. Eseistul remarcă faptul că metamorfoza s-a produs nu la nivelul regulilor divergente de seducție între bărbați și femei, ci a modalității de abordare. Devirilizarea manevrelor cuceririi constituie o consecință firească a emancipării sexului frumos, care nu mai deține un rol pasiv. Exegetul evidențiază stratagemele ispitirii masculine, care gravitează în jurul a trei poli: declarația erotică, adularea femeii și promisiunea maritală. În prezent, seducția este una decontractată, minimală, postromantică. Dinamica feminismului incumbă o diminuare a tentativelor de cucerire. Deconcentrarea bărbaților este generată de temperamentul fluctuant al femeilor, contaminate de morbul victimizării: reprezentantele sexului frumos denunță atitudinea de eschivă a bărbaților, abulia lor erotică, dar, în cazul asedierii, îi conferă apelativul de *macho* sau îl acuză de hărțuire sexuală. Analistul relevă faptul că arsenalul *„masculin al agățatului intră într-o perioadă de criză. Ca și alți eroi moderni Don Juan suferă de oboseală.*[26]" Decadența lui este consolidată și de diminuarea apetenței cantitative, căruia începe să i se substituie primatul afectului, ba chiar apologia cuplului, fidelității, vieții în doi. Înlăturarea tabuurilor, apoi desacralizarea erosului, instituirea permisibilului, antipudibonderia lingvistică și comportamentală, are ca revers un proces invers, redescoperirea beatitudinii vieții în doi, ceea ce face *„ca figura lui Don Juan să-și piardă orice atracție.*[27]"

Modalitatea de investigare a criticului Maurice Molho în lucrarea ***Mythologigues. Don Juan - la vie est un songe*** se axează pe teoria mitologică a lui Lévy-Strauss, cel care a amplasat analiza miturilor într-un mediu favorizant, cel al lingvisticii: astfel, mitul este perceput drept un discurs structural formal, al cărui conținut semantic - structura semantică

derivată, conotativă - rezidă din relațiile formale pe care le angajează. Autorul remarcă faptul că nu este aleatorie materializarea lui Don Juan în forme dramatice, atâta vreme cât teatrul și mitul reprezintă rodul conjugării unor practici colective. Pornind de la observația că piesa ***Înșelătorul din Sevilla și Comeseanul de piatră*** reprezintă o realizare dramatică a mitului, ale cărui rădăcini se pierd în negura timpului, autorul invalidează accepțiunea generală conform căreia varianta anteică, înregistrată în 1630, i-ar aparține lui Tirso de Molina. Culegerea de autori dramatici din acel an atribuie părintelui Gabriel Télez această piesă, bazându-se pe o simplă mențiune din manuscris. De fapt, Tirso de Molina nu și-a revendicat vreodată ***Burládor***-ul, ceea ce-l determină pe eseist să considere că opera dramatică este productul unuia dintre discipolii săi, care au fructificat proiectele scenice din manuscrisele maestrului. Eseistul anexează studiului și descoperiri mai recente, cum ar fi aceea a lui Márquez Villanueva, ***Nueva visión de la leyenda de Don Juan***, care relevă faptul că figura seducătorului apare anterior perioadei 1615-1630. Elucubrația cronologică este invalidată de către Maurice Molho, considerând-o nevrednică de a stabili vreo conexiune cu subiectul articulării motivului legendar. Atestarea la Roma, în 1556, a unui don Giovanni, *„care a răpit inocența atâtor fecioare sfinte și inocente"*[28] nu constituie decât un caz de omonimie populară, un tiz, truvabil în toate literaturile timpului. Indubitabil, mitul donjuanesc devansează cronologic întrupările dramatice. O dificultate majoră în analiză este, din punctul de vedere al mitodologului, aceea de a defalca ceea ce pare nedisociabil, a cunoaște mecanismul de articulare al comediei mitului, clivaj care nu ni se relevă decât prin raportare la el însuși. Dacă se operează reducția lui ***El Burládor*** la structura mitologică pe care o implică, rezultatul constă în simbiotizarea a două ansambluri disjunctive, dar și adiacente: una recuperează, sub scutul propriei argumentații, profilul spiritual al mitului de bază, reprimând și eliminând elementele perturbatoare; cea secundă, ancorată însă în prima, evocă mecanismul re-presiunii raportate la ritul epular al morților, care se recunoaște încă în tradiția Musafirului de piatră. Conjuncția dintre cele două mitologeme converge înspre elaborarea unui dispozitiv dual, prin care mitul își propagă propria transcendență[30].

Autorul analizează cele două miteme ale crochiului donjuanesc, prelucrând informațiile prolixe ale lui Prosper Mérimée, care au angrenat în literatură, o serie de confuzii. În urma celebrului său voiaj la Sevilla,

din 1830, autorul ***Sufletelor în purgatoriu*** remarcă un Don Juan binar, semnalând faptul că în Spania fiecare oraş are câte un astfel de erou. Astfel, mitul lui Don Juan Tenorio, ucis de statuia Comandorului, este contaminat de cel al lui Don Juan de Mañara, personaj real. Primul constituie prototipul unui supermascul, conform lexemului lui Alfred Jarry, dotat excepţional sexual şi înclinat spre păcat. Cel de-al doilea, Don Juan al Sevillei, face propuneri stranii Giraldei, figură de bronz imobilă, efigie a catedralei, care-l acceptă. După animarea statuii, eroul se plimbă pe malurile râului, învăluit în aburi bahici şi, solicitând un foc unui drumeţ, constată cu stupoare că acesta e diavolul. Exegetul francez operează rectificările, identificând în cel de-al doilea Don Juan pe Don Miguel de Mañara, cel care, în timpul unei reprezentaţii a ***El Burlador***-ului lui Tirso de Molina are senzaţia dedublării şi preia, empatic, conduita donjuanescă, forţa de seducţie şi abilitatea de spadasin. Într-o seară acesta are viziunea propriei înmormântări şi de atunci se converteşte, dedicându-şi viaţa îngrijirii bolnavilor şi cosmetizării morţilor. Maurice Molho opinează că personajul a inflamat atât de puternic imaginaţia conaţionalilor, încât preoţii, distructiv, proliferează contramitul lui Miguel de Mañara[31]. În ambele cazuri, Don Juan se confruntă cu o statuie: Tenorio, cu aceea a Comandorului care-l ucide, iar Mañara - cu Giralda, pe care o seduce, ambele acţiuni fiind sumise punitici. Statuia Comandorului întruchipează morala şi stabilitatea, pe când Giralda, care desemnează o giruetă, constituie semnul mobilităţii. Ideea este preluată pe filieră folclorică, anecdota însufleţirii statuii fiind grefată pe mentalitatea că femeile sunt la fel de fluctuante ca giruetele. Un cântec popular, cules de A. Machado Alvares[32], subliniază această optică: *„Tu mi-ai spus giruetă/ pentru că sunt schimbătoare,/ dacă eu sunt girueta, / tu eşti vântul.// Girueta,/ dacă vântul n-o pune în mişcare/ rămâne întotdeauna inertă."* Giralda se metamorfozează în femeia-giruetă, dar ca urmare a impactului cu Don Juan, un succedaneu al vântului, care în folclorul andaluz este *„prototipul atotputerniciei, şi totodată al păcatului şi eliberării erosului.[33]"* Gestul aprinderii ţigării, pe care îl comite eroul când solicită un foc drumeţului-diavol este simbolic, deoarece *„colilla"* înseamnă trabuc şi este perceput de către Beinhaver, în lucrarea ***El humorismo en el español hablado*** (Madrid, 1973, p. 197.), drept un diminutiv eufemistic de la *„cola"*, care desemnează un *„membru viril.[34]"*

Inventariind recuzita acțională a eroului mitic, eseistul remarcă faptul că în ***El Burlador*** aceasta este scindată în serii antinomice: cu doamnele, împrumută personalitatea logodnicului și vestimentația acestuia, în schimb, în cazul țărăncilor, îi sunt suficiente rangul și promisiunea maritală. Eroul este considerat o perversiune decadentistă a ordinii monogamice. Primul eșec al lui Don Juan este înregistrat încă din episodul încercuirii senzoriale a Annei, unde avem doar o tentativă de seducere, care nu este materializată. La Molière, însă, consideră exegetul, este portretizat un cuceritor care nu asediază pe nimeni, pe când în opera lui Mozart, eșecul este unul total, abstinența forțată funcționând ca actant premonitic, ca prefigurare a morții. Eroarea lui Don Juan rezidă în faptul că nu decriptează funcția mediatoare a statuii, că nu recunoaște un om viu, sub masca imobilității statuare. Catalogat drept o perversiune liberă a erosului, scriitorul subliniază că onomastica personajului desemnează în castiliana veche un simbol falic. Celebra invitație la dineu a Comandorului, constituie o anticină, o falsificare a ritualului clasic. Astfel, autorul este de părere că în cazul operei lui Mozart, Don Juan are parte de o moarte prin deglutiție, nefiind decât un *„un mâncău care va fi mâncat.*[35]*"* În calitate de gazdă - eroul este un gurmand, care ingerează cantități pantagruelice, iar ca invitat - devine el însuși meniu, serv involuntar al imuabilului univers thanatic. Între stăpân și valet există un raport de complementaritate inversă, de simetrie cu sens schimbat. Masca pe care și-o asumă Don Juan în cazul doamnelor este aceea a preferatului, (Don Ottavio, La Motta - în opera lui Tirso de Molina), iar reușita travestiului este asigurată de moravurile decadente, Sevilla fiind percepută ca un lupanar. Divinitatea poate fi considerată, metonimic, ca un act moral reparatoriu, o forță care substituie eficacitatea represivă, castratoare, a tatălui victimelor.

De un generos teritoriu analitic se bucură Catilinón, a cărui onomastică generează ambiguitate psihosexuală, aptă să augmenteze sugestia dublei sale naturi, de sclav și homosexual, de femeie virilizată. Autorul folosește suportul lingvistic al lui José Alonzo Hernández, (***Léxico del marginalismo del siglo de oro***, Salamanca, 1977), care subliniază faptul că lexemul *Catalina* nu este unul aleatoriu: semantica lui circumscrie în același timp și eczemele de sifilis, deoarece acestea funcționează prin antifrază cu numele prostituatelor. Ca figură de gândire, realizată prin augmentarea cu sufixul *-ón, Catilinón*[35] constituie, în comedia clasică spaniolă, un eufemism pentru travestire, bisexualitate.

Eseistul relevă mania matrimoniului în piesa lui Tirso de Molina dar, în pofida faptului că Don Juan sucombă celibatar, ceilalți acaparează mariaje situate nu tocmai în zona eticului: Don Ottavio se căsătorește cu o văduvă, iar la Motta cu verișoara sa. În piesa lui Molière, seducătorul este diagnosticat drept un *logodnic al universului*. Căsnicia cu Elvira consubstanțializează, *in facto*, un adulter deghizat, atâta vreme cât accasta era mireasă a domnului. Veritabil prestidigitator al logosului, dar și al psihologiei feminine, ***Dom Juan***-ul dramaturgului francez are virtuozitatea de a manipula erotic două femei în același timp, țărăncile Mathurine și Charlotte, fiecare fiind convinsă de mitomania celeilalte, și nu de culpabilitatea bărbatului. Limbajul este metamorfozat în moneda lui de schimb predilectă, în vreme ce tutunul reflectă o metaforă a dragostei, cu toate extensiile sale. Dincolo de interșanjabilitatea rolurilor stăpân-valet semnalată în numeroase creații, Maurice Molho remarcă statutul straniu al Comandorului în piesa ***Oaspetele de piatră*** a lui Pușchin, unde acesta se transformă în valetul lui Don Juan și-i supraveghează amorul de stăpân, invitat să stea în pragul ușii, în vreme ce acesta-i seduce nevasta.

Encyclopaedia Universalis alocă seducătorului un simplu breviar de autori, pornind de la ***Le «donjuanisme avant la lettre»***[36]. Definind fenomenul ca o formă de libertinaj a moravurilor, autorii descoperă prefigurări ale motivului în Antichitatea greco-latină. Astfel, în categoria precursorilor sunt introduși Zeus, Tezeu, Alcibiade și Ovidiu. Enciclopedia investighează elucubrațiile în privința paternității variantei arhetipale, apoi analizează abordarea motivului la Molière, percepută drept o *„capodoperă ambiguă"*, difuzarea mitului în Europa, (Shadwell, Antonio de Zamora, Carlo Goldoni, Mozart), romantismul, întâlnirea dintre Don Juan și Faust, contaminarea acestuia cu con-tramitul lui Miguel de Mañara. Din păcate, catalogul este schematic, ***Ultimele avataruri. Distonanțe și contradicții***, oprindu-se la Suzanne Lilar, (1947) și Max Frisch, (1953). ***Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*** din 1999[37] constituie un catalog donjuanesc mai complex, informațiile prolifice fiind furnizate, în mare parte, de colectivul redacțional al ***Dictionnaire de Don Juan***, coordonat de Pierre Brunel.

Unul dintre cele mai avizate prelucrări ale motivului legendar îi revine exegetului Jean Rousset. În debutul studiului ***Mitul lui Don Juan*** criticul încearcă să elucideze apartenența lui Don Juan la inventarul mitologic. Luând în calcul aserțiunile lui Lévy-Strauss, Vernant sau Mircea

Eliade, antropologi care validează ideea că miturile nu au autor, ci doar o lungă preistorie orală, fiind rodul imaginației colective, Jean Rousset opinează că Don Juan poate fi înglobat taxonomiei mitice, ca urmare a faptului că în majoritatea abordărilor, interesul este centrat pe moarte, care se metamorfozează într-o prezență activă. Foarte curând Don Juan își câștigă independența, atât față de inventator, cât și față de textul-mamă, iar prin proteismul abordărilor care i-au fost alocate, acesta se transformă, în secolul XX, dintr-un mit de situație, într-unul *„de erou"*, potrivit accepțiunii lui Raymond Trousson. Eseistul exclude din inventarul donjuanesc pe Casanova, perceput drept un cvasimit, Bel-Ami, Lovelace sau marchizul de Valmont, axându-se doar pe variantele circumscrise efectiv portretului seducătorului arhetipal. Autorul își compartimentează studiul în jurul a trei piloni: ***Invariantele***, ***Variațiile*** și o ***Antologie*** selectivă a versiunilor mai dificil truvabile.

Invariantele vizează *Aparițiile Mortului, Anna și grupul feminin*, alături de *Erou: Condamnatul și judecătorii săi, Comediantul și spectatorii săi, Improvizatorul contra permanenței*. În privința toposului apariției mortuare, Jean Rousset remarcă schimbarea palatului, străzii sau câmpului, teritorii de expansiune specific donjuanești, cu biserica, mausoleul sau cimitirul, astfel încât sacrul se află la confluență cu profanul, favorizând intruziunea fantasticului în tragedie. În general, *Mortul* apare de trei ori sau aprehensiunea lui gravitează în jurul acestei cifre simbolice. Astfel, *Tripla apariție* cunoaște un scenariu reiterant, care demarează cu *Întâlnirea*, ceea ce presupune *Recunoașterea mortului de către Don Juan*, percepută plurimorf. La Tirso de Molina această decriptare identitară se materializează datorită epitafului, la Molière - prin similitudine, iar la Mozart - ea este generată de valoarea evocativă a omului îngropat în uitare, ca preludiu vindicativ. Episodul este urmat de *Ultraj*, de maniera în care eroul reacționează la vederea Comandorului: la Molière totul se reduce la persiflare, eroul lui Tirso are insolența de a-l trage de barbă, iar în piesa lui Cigognini i se aruncă mănușa. Don Juan bagatelizează invitația făcută Mortului, pe care o percepe ca simplă farsă lingvistică. Pare astfel a suferi de o amnezie sporadică, uitând de granița interdicției separative dintre lumea celor vii și aceea, sacrală, a morților. Singurul care oferă o explicație a acțiunii ofensatoare deliberate este Biancorelli, motivația fiind grefată pe aceea a simplului amuzament. *Ultrajul* este considerat cheia de boltă a tramei, conflictul care amplifică aura tragică a operelor. *Răspunsul* implică melanjul dintre supranatural și

fantastic, deoarece sub masca mortuară este camuflată o entitate vie, ce declanşează tulburare, mefienţă, perplexitate, acţiuni deconcertante. *Răspunsul* Comandorului poate consta într-un semn, (la Molière) sau un accept lapidar (Cigognini, Villiers, Berttati, Mozart), în funcţie de cel care a lansat invitaţia: valet sau stăpân. La Tirso de Molina *Statuia* apare la cină, dar este o prezenţă inertă, tăcută, în vreme ce în libretul lui Da Ponte, vocea Comandorului de dincolo de mormânt sistează glumele protagonistului.

Capitolul ***Musafirul de piatră*** cunoaşte mai multe subdiviziuni. *Cina lui Don Juan*, care la autorii francezi are o concentrare maximală, întreruperea acesteia de intruziunea oaspetelui de piatră, *Confruntarea şi contrainvitaţia*, alături de *relaţia cu mortul*, care instituie abolirea manifestărilor mitomane. *A mânca împreună cu Mortul* este grefat pe un fond mitic, al festinurilor sacrificiale, astăzi dispărute. La cină, musafirul se eschivează de la servirea meniului, în vreme ce amfitrionul este un consumator bulimic. De multe ori, cina se transformă în anticină, cu preparate culinare indigeste, (*„vipere şi scorpioni"*, în scenariul lui Tirso de Molina). *Întâlnirea finală* se converteşte într-o negare a festinului, iar inserţiile funerare sunt anticipate de cromatica vestimentaţiei valeţilor. *Masa* confirmă încă o dată antagonismele. *Deznodământul biografiei donjuaneşti* este dual: condamnarea culpabilului la torturile iadului, pe când supravieţuitorii au parte de o bucurie colectivă. Autorul opinează că *„Moartea lui Don Juan este o povestire dintr-un episod care îl cuprinde. De la drama lui Tirso şi până în opera lui Mozart, i se face loc mitului, trecerii de la insolit la această prezenţă redutabilă a Mortului, a sacrului şi sacrificiului, pe scena unui teatru. Totuşi, adjoncţiunea in extremis a unei scene în care fiecare actor vine şi se exprimă într-o tonalitate majoră, de parcă tragedia şi nenorocirile ei au căzut în uitare, are rolul de a aminti publicului că a luat parte nu la o tragedie, ci la reprezentarea ei.*[38]" În ***Anna şi grupul feminin*** exegetul relevă traiectul biotic al fiicei Comandorului, de la elipsa totală, numită *grad zero*, (la Molière, Puşkin, Grabbe), la hipertrofierea acesteia. În cazul dramei lui Tirso de Molina eseistul remarcă opoziţia, dar şi alternanţa dintre cucerirea nobilelor şi a fetelor din popor, grupate binomic. Goldoni şi Mozart operează reducţia la trei femei seduse, Molière elimină una dintre nobile, iar în cazul lui Ch. D. Grabbe, Anna are doi parteneri, Don Juan şi Faust. *Lista*, percepută ca act al distributivităţii, se sprijină pe discursul retrospectiv pe care i-l lasă valetului, adjuvant, registru contabil,

memorie subterană. *Fiica Mortului* comportă trei soluții de manifestare dramatică:

1. un tratament privilegiat, de epicentru al tramei, ce canalizează asupra ei întreaga atenție. Această abordare este omisă în secolele XVII-XVIII, Don Juanul convertit, însetat de o singură femeie, constituind productul erei romantice.

2. un statut minimal, ce converge înspre evicțiunea acesteia. La Molière, așa cum îi reproșa George Sand, lipsește tocmai acest liant cu instanța mortuară, ceea ce face ca voltajul dramatic să fie diminuat.

3. moderator, balanță de raportare între fata Comandorului și celelalte cuceriri. În general, ea este dual ultragiată: de uciderea tatălui și de episodul propriei seduceri.

Autorul are în vedere importanța Annei în textura mai multor variante. Astfel, la Pseudo-Cigognini, ***Convitato di pietra***, ce copiază mimetic piesa lui Tirso de Molina, eroina apare în două circumstanțe, prima dată în scena descoperirii tatălui mort, iar în cea de-a doua solicitând regelui puniția culpabilului. În ***l'Ateista fulminado***, grupul feminin este restrictiv, compus dintr-o țărancă răpită în ziua nunții și de Lenore, fiica Mortului care, repudiată, se convertește retrăgându-se la o mănăstire, în vreme ce fratele său urmărește sancționarea cuceritorului. Lenore prezintă astfel un element de tranziție dinspre Anna înspre Elvire a lui Molière. De același calibru ideatic este Atamira din piesa lui Acciaioulli, ***L'Empio punito***, din 1669, soție a seducătorului, elementul perturbator al tentativelor de distributivitate. După ce cuceritorul e sancționat de statuie, ea solicită mariajul cu cel care i-a făcut dreptate. *Evicțiunea Annei* este înregistrată la Molière, în vreme ce *Întoarcerea Annei* poate fi semnalată la Goldoni și Prosper Mérimée, constituind un element redundant în epoca romantică. Pornind de la o observație a lui E.T.A. Hoffmann, ***Don Giovanni*** al lui Mozart este perceput drept o dramă cu două personaje, seducătorul și Anna, conducătoarea grupului feminin. Abordarea lui Puşkin, ***Oaspetele de piatră*** conferă Annei, în opinia exegetului, apelativul de curtezană, ca urmare a faptului că, deși interpretează persuasiv rolul de văduvă, nu ezită să cocheteze în fața mormântului răposatului cu Don Juan. În pofida faptului că are un sfârșit thanatic, Anna lui Ch.D. Grabbe este o eroină modernă, precursoare a feminismului, care se sustrage fascinației exercitate de Don Juan și Faust, preferând, vanitoasă, moartea. În piesa lui Zorilla, ***Don Juan Tenorio***, de inspirație faustiană, finalul gravitează în jurul fiicei

Mortului, erosul fiind considerat singura cale de izbăvire a sufletului. Pentru Alexandre Dumas, într-o melodramă romantică, ca este îngerul care se metamorfozează în Moarte, acceptând să renunțe la nemurire, doar pentru a petrece o zi cu cel iubit.

Variațiile consubstanțializează ***Geneza: Dubla origine a musafirului de piatră***, (analizate în paginile anterioare, prin prisma studiilor lui Otto Rank și Maurice Molho), ***Metamorfoze laterale: de la Drama scrisă la Commedia dell'Arte, De la vorbit la cântat, De la dramatic la narativ***, (evoluție sincronică, pe care o vom atașa catalogului de versiuni din finalul capitolului) și ***Antologie***, un corpus de texte ce îndosariază atât operele propriu-zise, cât și receptarea lor critică. Studiul lui Jean Rousset, veritabil recep-tacol de versiuni ordonat compartimentate analitic, a constituit atât pentru teza noastră prezentă, cât și pentru lucrarea anterioară, alocată interpretărilor mitului în literatura universală, un incomensurabil adjuvant exegetic, care ne-a facilitat, nu de puține ori, investigațiile.

Pornind de la metafora hidraulică, ba chiar potamologică, prin care Gilbert Durant în studiul ***Introducere în mitodologie. Mituri și societăți*** circumscrie conceptul de *„bazin semantic"*[39], pentru a releva etapele de formare și consolidare ale unui mit, am încercat să aplicăm cele șase etape ale constituirii acestuia la tematica prezentei lucrări:

1. ***Izvoare.*** *Într-un mediu cultural dat se formează diverse curente: uneori e vorba de resurgențe îndepărtate ale unui bazin semantic din trecut, alteori aceste șiroaie se nasc din circumstanțe istorice precise, (războaie, invazii, evenimente sociale sau științifice etc.).* Ca elemente de geneză ale mitului donjuanesc semnalăm motivul Mortului răzbunător, cultul arondat spectrelor funerare, alături de cel al seducătorului, decelabil încă din Antichitatea greco-latină. În plus, efervescența culturală din Spania inchizitorială, ca urmare a spiritului renascentist, are ca revers, decadența moravurilor, în pofida normelor restrictive ale bisericii.

2. ***Despărțirea apelor.*** *Șiroaiele se unesc în partide, școli, curente și creează astfel fenomene de «frontieră» cu alte curente orientate diferit. Aceasta este etapa «polemicilor», a înfruntările dintre diversele regimuri ale ima-ginarului.* Poate fi înregistrată disputa asupra variantei arhe-tipale, imposibilitatea stabilirii certe a paternității literare, precum și pugilismul ideatic dintre Italia, Spania și Franța, care-și arogă întâietatea în ceea ce privește abordarea mitului. Tot în această etapă poate fi încartiruită distincția dintre *„adevăratul Don Juan"*, hispanic, cinic,

dezabuzat, gurmand erotic şi *„falsul Don Juan"*, înzestrat cu atribute afective.

3. ***Confluenţe.*** *Aşa cum un fluviu este format din afluenţi, tot astfel un curent constituit are nevoie să fie sprijinit prin recunoaşterea şi susţinerea din partea autorităţilor, a personalităţilor influente.* (Este momentul ce marchează proliferarea contramitului lui Don Miguel de Mañara, apariţia invariantelor, răspândirea acestuia în Europa. Majoritatea creatorilor de prim rang, de la Molière la Byron, Mozart, Goldoni etc. sunt atraşi de personajul legendar, oferind prelucrări disimultane.)

4. ***Numele fluviului.*** *Această etapă marchează momentul când un mit sau o istorie consolidată de legendă impune un personaj real sau fictiv care dă nume şi tipizează bazinul semantic.* Prin intermediul hematologului Georges Hayem este introdus în bagajul semantic lexemul *donjuanism*, perceput deja ca un *modus vivendi*, mitul fiind analizat prin raportare la modele umane concrete.

5. ***Amenajarea malurilor.*** *Încet are loc consolidarea stilistică, filosofică, raţională. Acesta este momentul celui de-al «doilea» val de fondatori, alcătuit de teoreticieni. Uneori, umflarea apelor exagerează anumite trăsături tipice ale curentului.* Etapa circumscrie apariţia exegezelor consacrate mitului, a pionierilor donjuanismului critic, printre care îi citâm pe Gendarme de Bévotte, (***La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines du romantisme***, Paris, 1906), Victor Said Armesto, ***(La lejenda de Don Juan origines poéticos de „El Burlador de Sevilla y Convidado di pietra"***, Madrid, 1908), Otto Rank, (***Die Don Juan-Gestald***, Leizig, 1924).

6. ***Deltele.*** *Mai apoi se formează meandrele, derivaţiile. Slăbit, curentul fluviului se subdivide şi se lasă captat de curenţii vecini.* În secolul XVIII mitul părea pe cale de dispariţie dar, o dată cu apariţia romantismului, realismului, decadentismului, simbolismului cunoaşte o hiperextensie literară. Fie că e ataşat lui Faust, îndrăgostit, bătrân, devine victimă a propriei legende, rival al valetului, ba chiar a alterităţii, homosexual, abstinent, impotent, exilat într-un bordel sau însetat de absolutul geometriei, Don Juan rămâne unul dintre cele mai proteice, şi uneori prolixe, mituri.

Ni se pare firesc să includem un catalog de versiuni al operelor consacrate lui Don Juan. Ne-a ajutat, în elaborarea acestuia, clasificarea realizată de către Jean Rousset în ***Mitul lui Don Juan***, ***Dictionnaire de***

Don Juan, coordonat de către Pierre Brunel, propriul nostru studiu, ***Don Juan – o mitografie a seducției***, precum și cercetările mai recente, la care am avut acces prin intermediul colecției Don Juan din recuzita Teatrului Dramatic din Baia Mare. În pofida aparatului critic, anexat bibliografiei generale, nu putem, în continuare să ne arogăm exhaustivitatea în ceea ce privește autorii care au fost atrași de această temă, din pricina proliferării superlative a acestora.

I. Teatru și muzică

1. Tirso de Molina (paternitate general admisă), ***El Burlador de Sevilla y combidado de pietra***, 1630.

2. Andrés de Clarmonte, 1617. Este unul dintre dramaturgii considerați autorii variantei anteice. Premisa suscită două interpretări. Fie, în preajma anului 1617, Clarmonte a cunoscut și fructificat varianta originală a ***Burladorului***, astăzi pierdută, și-n acest caz a folosit intriga acesteia. (Ipoteza aceasta conferă apelativul de autor parțial și corector al celor două texte care ne-au apărut în versiuni distincte: ***Tan largo mel o fiáis*** și ***El Burlador de Sevilla***.) Fie, din contră, de Clarmonte este scriitorul piesei originare, care constituie un fel de compendium al operelor din tinerețe și maturitate, reiterând tema femeii seduse, care dorește o reparație morală, obținută, în final, grație intervenției Comandorului. În ***Burladorul*** său seducătorul ia masca preferatului oficial, ofensează statuia de piatră, iar mortul se răzbună - scene-cheie prezente și în scenariul atribuit lui Tirso de Molina.

3. Pseudo-Cicognini, ***Il convitato di pietra***, 1640-1650. (Benedetto Croce a demonstrat că piesa nu-i aparține și că exista înainte de anul 1640 cel puțin un scenariu inspirat din piesele spaniole).

4. Scenariu anonim, ***Il convitato di pietra***, redactat, probabil la mijlocul secolului al XVII-lea.

5. Scenariu anonim, ***L'ateista fulminato***, elaborat, se pare, la mijlocul secolului al XVII-lea. (Ultimele trei texte se găsesc în cartea lui Giovanni Macchia, ***Vita, aventure e morte di Don Giovanni***, Bari, Laterza, 1966, consultată în trad. franc., ***Vie, aventure et mort de Don Juan***, Paris, Desjonquères, 1990).

6. Scenariu anonim, ***Il convitato di pietra***, mijlocul secolului al XVII-lea, (inventariat în studiul lui Petraccone, ***La Commedia dell'arte***, Napoli, 1927.)

7. Dorimon, ***Le Festin de Pierre ou Le fils criminel***, Lyon, 1658.

8. Jean de Villiers, ***Le Festin de Pierre ou Le fils criminel***, Paris, 1660.

9. Domenico Biancolelli, ***Le Festin de Pierre***, în preajma anului 1660, jucat la Paris. (ms. italian pierdut, cunoscut prin trad. ms. fr. a lui Guelette, la începutul sec. al XVIII-lea. Este inclus în culegerea lui G. Macchia).

10. Molière, ***Dom Juan ou Le Festin de Pierre***, Paris, 1665.

11. Rosimond, ***Le Nouveau Festin de Pierre ou L'athée foudroyé***, Paris, 1669.

12. Federico Acciaiuoli, ***L'empio punito***, *dramma per musica*, Roma, (muzica lui Melani a fost pierdută), 1669.

13. Thomas Corneille, ***Le Festin de Pierre***, Paris, 1677, (o reluare versificată a operei lui Molière, la care adaugă personaje feminine şi este suprimat episodul cu cerşetorul care refuză să ia în deşert numele domnului, în pofida promisiunilor pecuniare).

14. A. de Cordova y Maldonado, ***La venganza en el sepulcro***, datat aproximativ în primele trei decenii ale sec. al XVII-lea (ms. publicat abia în sec. XX de către A. Baquero).

15. Thomas Shadwell, ***The Libertine***, Londra, 1676.

16. Andrea Perrucci, (pseudonimul lui E. Preudarca), ***Il convitato di pietra***, Napoli, 1690, (prelucrare a primei versiuni din 1687).

17. Le Tellier, operă comică, ***Le Festin de Pierre***, Paris, 1713, (cunoaşte 3 versiuni în manuscris la Biblioteca Naţională; publicare anunţată de M. Spaziani).

18. Antonio de Zamora, ***No hay plazu que no se cumpla, ni deuda que no se paque, y combidado di pietra***, Madrid, 1714 (?). Este atestată în 1744 în ediţia lui Joaquín Sánchez, ***Comedias de Don Antonio Zamora***, vol. II, Madrid.

19. Carlo Goldoni, ***Don Giovanni Tenorio ossia Il Dissoluto***, Veneţia, 1736.

20. Christoph Wilibald Gluck, ***Don Juan***, balet, Viena, 1761, (text tradus în franceză de coregraful G. Angiolini).

21. scenariu anonim, ***Le Festin terrible ou Don Juan, assasin de Monsieur son frère Don Carlos***, Praga, 1770. Iniţial este reprezentat în

teatrele populare de marionete, iar manuscrisul, păstrat fragmentar, menționează că textul a fost inspirat din amintirile părinților, bunicilor, străbunilor, care l-au jucat. Subiectul este tratat în manieră primitivă, accentul fiind pus pe divagațiile lingvistice ale lui Guignol, un Leporello cch.

22. Calegari (?), ***Il convitato di pietra***, *dramma gicoso per musica*, Veneția, 1777.

23. Righini (Porta?), ***Il convitato di pietra o sia Il disoluto***, *dramma tragicomico*, Praga și Viena, 1777.

24. Tritto (Lorenzi), ***Il convitato di pietra***, *commedia per musica*, Napoli, 1783.

25. Gioacchino Albertini, ***Il Don Giovanni albo libertys***, Varșovia, 1783.

26. Karl Marinelli, ***Don Juan oder Der steinerne Gast***, Viena, 1783.

27. Fabrizi (Lorenzi), ***Il convitato di pietra***, Roma, 1787.

28. Gardi (Foppa?), ***Il nuovo convitato di pietra***, *dramma tragicomica*, 1787, carnavalul de la Veneția.

29. Giuseppe Gazzaniga (Bertati), ***Don Giovanni o sia Il convitato di pietra***, carnavalul de la Veneția, 1787.

30. Mozart (da Ponte), ***Don Giovanni***, Praga, 1787.

31. Nicolaus Voght, ***Der Fäberhof oder die Buchdruckerei in Meinz***, piesă în 3 acte, neterminată, Frankfurt pe Main, 1809. Creație de sorginte faustiană, ce prezintă avalanșa de peripeții dintr-o imprimerie, iar personajul este capabil de orice, cochetează cu magia, îl asasinează pe tatăl iubitei sale, își vinde sufletul diavolului, râde de imaginea statuii, ajungând, în cele din urmă, în infern.

32. Rivière, ***Le Grand Festin de Pierre***, scene de bâlci, Paris, 1811.

33. Ange-Henri Blaze de Bury, (pseudonimul lui H. Werner), ***Le Super chez Commandeur***, Paris, 1813.

34. Christian Dietrich Grabbe, ***Don Juan und Faust***, Frankfurt, 1829.

35. A.S. Puşkin, ***Oaspetele de piatră***, Sankt-Petersburg, 1830.

36. Giovanni Pacini, ***Convitato di pietra***, farsă minoră, în 2 acte, Viareggio, 1832.

37. Alfred de Musset, ***Une Matinée de Don Juan***, Paris, 1833.

38. Alexandre Dumas, ***Don Juan de Marana ou La chute d'un ange***, mister în cinci acte, Paris, 1836.

39. Franz Liszt, ***Réminiscences de Don Juan***, Paris-Berlin, 1843.

40. Alfred de Gobineau, ***Les Adieux de Don Juan***, poem dramatic, Paris, 1844.

41. José Zorilla, ***Don Juan Tenorio***, Madrid, 1844.

42. Nicholaus Lenau, ***Don Juan. Ein dramatisce Gedicht***, 1844, publicată postum, în 1851.

43. Gustave Levasseur, ***Don Juan barbon***, Paris, 1848.

44. Charles Baudelaire, ***La Fin de Don Juan***, (proiect neterminat), Paris, 1853, publicat postum, în 1887.

45. E. Jourdain, ***Don Juan***, *drame fantastique*, Paris, 1862.

46. Alexis-Konstantinovitch Tolstoi, ***Don Juan***, Sankt-Petesburg, 1862.

47. D. Laverdant, ***Don Juan converti***. Dramă în 7 acte, Paris, 1864.

48. Léo Delibres, ***Le Don Juan suisse***, operă bufă în 4 acte, al cărui manuscris s-a pierdut, Berna, 1867.

49. Alexandre Dargomyjski, ***Le Convive de pierre***, dramă muzicală, Sankt-Petersburg, 1872.

50. Gustave Vinot, ***Dona Juana***, Paris, 1873.

51. Paul Heyse, ***Don Juans Ende***, Stuttgart, 1883.

52. Alexis Nikolaievitch Bejetski, ***Seducătorul din Sevilla***, Sankt-Petersburg, 1888.

53. Richard Strauss, ***Don Juan***, Leipzig, 1889, operă în care se resimte puternic influența lui Lenau.

54. Jean Aicard, ***Don Juan 89***, Paris, 1889.

55. Armand Hayem, ***Le Don juanisme. Suivi de Don Juan d'Armana***, Paris, 1889.

56. P. Eudel și E. Mangin, ***La Statue du Commandeur*** *(pantomimă)*, Paris, 1892.

57. Gustav Mahler, ***Lieder aus der Jugendzeit***, Viena, 1892. Conține două *lied*-uri închinate lui Don Juan.

58. Jean Richepin, ***„Don Juaneries. Mille et quatre. Première Don Juanerie"***, în ***Théâtre chimérique***, Paris, 1896.

59. Charles de Bussy et Loriot-le-Cadey, ***Don Juan au cloître***, Paris, 1898.

60. Edmont Haraucourt, ***Don Juan de Mañara***, dramă în 5 acte, Paris, 1898.

61. H. Lavedan, ***Le Marquis de Priola***, Paris, 1902.

62. Edmond Haraucourt, ***La Gratitude de Pierrot***, pantomimă dramatică în 1003 acte, Paris, 1902.

63. O. K. Bernhardi, ***Don Juan***, Berlin, 1903.

64. G. B. Shaw, ***Man and Superman***, Londra, 1901-1903.

65. José Echegaray, ***El Hijo de Don Juan (Fiul lui Don Juan)***, Barcelona, 1904. La vârsta de 60 de ani, însurat cu Dolores, eroul se întreabă dacă nu cumva i-a transmis fiului său, Lázaro, un junc cu înclinații literare, germenii morții și ai nebuniei. În final e pedepsit nu el, ci descendentul acestuia, care se stinge în alienare, după ce a fost diagnosticat clinic - idiot.

66. Jiři Mahen, ***La fin de Don Juan***, dramă într-un act, Praga, 1905.

67. O.V. de Milosz, ***Scènes de Don Juan***, 1906, publicată postum în ***Opere complete***, vol. IV, Paris, 1945.

68. Jean Mounet-Sully, ***La Vieilesse de Don Juan***, Paris, 1906.

69. Rainer Maria Rilke, ***Don Juan Kindheit, (Copilăria lui Don Juan)*** și ***Don Juan Auswahl (Alegerea lui Don Juan)***, Frankfurt, 1907.

70. Henri de Régnier, ***Les Scrupules de Sganarelle***, Paris, 1908.

71. Fernard Sarnette, ***La Fin de Don Juan***, Paris, 1908.

72. Otto Anthes, ***Don Juans letztes Abenteuer (Ultima seară a lui Don Juan)***, Viena, 1909.

73. Lessia Oukrainka, ***Amfitrionul de piatră***, Kiev,1912.

74. Nicolas Goumiliov, ***Don Juan în Egipt***, comedie în versuri, în patru acte, New York, 1912. În descendența lui G.B. Shaw, personajul este o victimă a femeilor, care doresc perpetuarea speciei. Condus de egiptologul Leporello, eroul este obligat să nu-și dezmintă faima.

75. Jacinto Grau, ***Don Juan de Carillana***, Madrid, 1913. Eroul ajunge să se îndrăgostească de propria-i fiică, pe care a avut-o cu Doña Clarita, dar părăsește satul, pentru a nu fi torturat de o dragoste incestuoasă.

76. Alfano Franco, operă, ***L'ombra de Don Giovanni***, Milano, 1913 și ***Don Juan de Manara***, Florența, 1941.

77. Karol Szymanowsky, ***Serenadă pentru Don Juan***, Varșovia, 1916.

78. Serafin y Joachín Alvaro Quintero, ***Don Juan, buena persona***, Madrid,1918.

79. Henri Bataille, ***L'Homme à la rose***, Paris, 1920.

80. Edmond de Rostand, ***La Dernière Nuit de Don Juan***, Paris, 1921.

81. Henri Lenormand, ***L'homme et ses fantômes***, Paris, 1924.

82. Ramón del Valle-Inclán, ***Las galas del difunto***, Madrid, 1926, parodie bufă, demistificatoare, a piesei lui Zorilla, ***Don Juan Tenorio***.

83. Manuel şi Antonio Machado, ***Juan de Mañara***, Madrid, 1927.

84. Ervin Schulhoff, ***Flammen***, Hamburg, 1927-1928.

85. Michel de Ghelderode, ***Don Juan ou Les amants chimériques***, Bruxelles, 1928.

86. Felice Lattuda, ***Don Giovanni***, operă în 4 acte pe un libret de Rossato, Napoli, 1929. Are ca punct de plecare piesa lui Zorilla, dar împrumută şi alte aspecte ale legendei.

87. Vosvorek şi Werich, ***Don Juan & Cie***, dramă muzicală şi balet, Praga, 1931.

88. Karel Josef Beneš, ***Plameny (Flăcările)***, tragi-comedie, Praga, 1932.

89. Miguel de Unamuno, ***El hermano Juan o El mundo es teatro, vieja comedia nueva***, Madrid, 1934.

90. Ődőn von Horvath, ***Don Juan kommt aus dem Krieg***, Viena, 1935.

91. Eugène Goosens, ***Don Juan Manara***, operă în patru acte, compusă la Londra, în 1935 pe un livret de Arnold Bennett, inspirată cu preponderenţă de piesa lui Alexandre Dumas, ***Don Juan sau căderea unui înger***.

92. Henri Tomasi, ***Don Juan de Manara***, dramă lirică în 4 acte şi 6 tablouri, München, 1939.

93. Suzanne Lilar, ***El Burlador***, Bruxelles, 1943.

94. Vitaliano Brancati, ***Don Giovanni involuntario***, Milano, 1943.

95. Sylvain Yktine, ***Don Juan satisfait***, Marseille, 1943.

96. C. A. Puget, ***Échec à Don Juan***, Paris, 1944.

97. Charles Bertin, ***Don Juan***, Bruxelles, 1947.

98. Alchione Samuil Iossifotovich, ***Pe timpuri, la Sevilla***, Moscova, 1947. Comedie care susţine ipoteza că Don Juan este o femeie, ca urmare a interpretării mozarto-hoffmanniene şi idealizarea credinţei femeilor ce-l înconjoară.

99. Jean Welle şi Xavier Falanswa, ***Feu Don Juan***, Bruxelles, 1947.

100. A. Obey, ***L'Homme de cendres***, Paris, 1949, (a treia versiune consacrată mitului, după ***Don Juan***, 1934 şi ***Le Trompeur de Séville***, 1937).

101. Hermann Reutter, ***Don Juan und Faust***, operă în 7 tablouri pe un libret de Ludwig Andersen, Stuttgart, 1950. Adaptare muzicală a dramei lui Ch.D. Grabbe.

102. Igor Stravinsky, ***The Rake's Progress***, operă în 3 acte, (9 scene şi un epilog), Veneţia, 1950.

103. Albert Lepage, ***Faust et Don Juan***, Bruxelles, 1952.

104. Bertold Brecht, ***Don Juan von Molière***, Bearbeitung, 1952, apărută în Stücke, tom XII, Frankfurt, 1959.

105. Max Frisch, ***Don Juan oder die Liebe zur Geometrie***, Frankfurt, 1953.

106. Albert Camus, ***Don Faust***, 1954-1955, proiect dramatic nefinalizat, publicat în ***Carnets III***, Gallimard, Paris, 1989. Eroul este caracterizat de către autor drept *„un Faust fără pact"*.

107. Jean Anouilh, ***Ornifle ou Le courant d'air***, 1955.

108. Félix Forte, ***Don Juan Tenorio***, Bruxelles, 1959.

109. Edouardo Manet, ***Celălalt Don Juan***, Santiago, 1960.

110. Gian Francisco Malipiero, ***Don Giovanni***, operă muzicală în 4 scene, Napoli, 1962.

111. Gérard Prévot, ***La Mise à Mort***, Bruxelles, 1964.

112. Henri de Monherlant, ***Don Juan. La Mort fait le troittoir***, Paris, 1968.

113. Roger Vailland, ***Monsieur Jean***, Paris, 1959.

114. Fernánd Siva Vadés, ***El burlador de la Pampa***, Buenos Aires, 1960.

115. Jacinto Grau, ***El Burlador que no se burla. El señor de Pigmalion***, Madrid, 1977.

116. Dacia Maraini, ***Don Juan***, Enaudi, 1976.

117. O. Perrelet, ***La fin de Don Juan***, Paris, 1977.

118. Leopoldo Marechal, ***Don Juan***, Buenos Aires, 1978, piesă publicată postum.

119. Derek Walcott, ***The Jocker of Seville and of Babylon***, Londra, 1979.

120. Raoul Ruiz, ***Le Convive de pierre***, Paris, 1988. Eroul călătoreşte în Patagonia, iar Comandorul este tatăl fiicelor ilegitime ale acestuia.

121. Érich-Emmanuel Schmitt, ***La Nuit de Valonges***, Paris, 1991. Cinci dintre victimele sale se reunesc într-o seară pentru a-i intenta un proces, determinându-l să se însoare cu ultima sa cucerire, o fată de 20 de ani.

122. André Benedetto, ***Don Juan aux armates***, Avignon, 1994.

123. Poezie şi proză

124. Samuel Richardson, ***Clarissa Harlowe sau povestea unei tinere doamne***, Londra, 1747-1748.

125. Jean-Baptiste Louvet de Couvray, ***Une année de la vie du chevalier de Faublas***, Paris, 1787.

126. Jean-Baptiste Louvet de Couvray, ***Six semaines de la vie du chevalier de Faublas***, Paris, 1788.

127. Jean-Baptiste Louvet de Couvray, ***La Fin des amours du chevalier de Faublas***, Paris, 1789.

128. Friedcrich Schiller, ***Don Juan***, Weimar, 1797.

129. E. T. A. Hoffmann, ***Don Juan***, Bamberg, Kunz, 1813.

130. Byron, ***Don Juan***, poem dramatic neterminat, Londra, 1819-1824.

131. Honoré de Balzac, ***L'Élixire de longue vie***, Paris, 1830.

132. Alfred de Musset, ***Namouna***, Paris, 1832.

133. Carl Jonas Love Almquist, ***Ramido Marinesco***, Copenhaga, 1834. Dramă în versuri, care prezintă povestea vieţii fiului lui Don Juan.

134. Prosper Mérimée, ***Les Âmes du Purgatoire***, Paris, 1834.

135. Stendhal, ***Les Mémoires d'un touristes***, ***Les Cenci***, Nantes, 1847.

136. Théophile Gautier, ***La Comédie de la Mort***, Paris, 1838.

137. George Sand, ***Lélia***, Paris, 1838.

138. José de Espronceda, ***El Estudiante de Salamanca***, Madrid, 1840.

139. George Sand, ***Le Château des Désertes***, Paris, 1847.

140. Charles Baudelaire, ***Don Juan aux Enfers***, Paris, 1847.

141. Gustave Flabert, ***Une Nuit de Don Juan***, proiect neterminat, publicat la Paris, 1851.

142. Félicien Mallefille, ***Mémoires de Don Juan***, Paris, 1852.

143. E. Mörike, ***Mozart auf der Reise nach Prag***, Berlin, 1856.

144. Villiers de L'Isle-Adam, ***Hermosa***, în ***Premières poésies, 1856-1868***, Lyon, 1859.

145. Hans Christian Andersen, ***În Spania***, Copenhaga, 1861.

146. Henri Rivière, ***Le Meurtrier d'Albertine Renouf. Les Derniers Jours de Don Juan***, Paris, 1867.

147. Barbey d'Aurevilly, ***La situation***, Paris, 1867 şi ***Les Diaboliques, (Le Plus Bel amour de Don Juan)***, Paris, 1874.

148. Abilio Guerra Junqueiro, ***A Morte de Don João***, poem dramatic, Barcelona, 1874.

149. José Martí, ***Haschisch***, Havana, 1875.

150. Jaroslav Vrchlický, ***Le repentir de Don Juan***, Praga, 1877, publicat în a doua ediție a ***Miturilor***, din 1880.

151. Friederich Nietzsche, ***Morgenröthe***, 1881. Un fel de elogiu al lui Don Juan, prezent într-un paragraf din ***Aurore***, în care este glorificată puterea de seducție prin simulacru, autorul urmărind simultan abordările filozofice de la Epicur, Machiavelli până la Balthasar Gracián, personalități pentru care spiritul este, prin excelență, viclean, crud şi seducător.

152. Georgios Souris, (supranumit Grecul), ***Don Juan***, Atena, 1881, poem amplu, de 1806 versuri, cu puternice influențe byroniene.

153. René Maizeroy, ***La Mésaventure de Don Juan***, Paris, 1882.

154. Paul Verlaine, ***Don Juan pipè***, Paris, 1844.

155. Arsène Houssaye, ***Don Juan vaincu***, Paris, 1885.

156. Mendès Catulle, ***Don Juan au Paradis***, Paris, 1885.

157. René Maizeroy, ***Don Juan Porcey***, Paris, 1886.

158. Jean Flox, ***Les Maîtresses, Don Juan***, Paris, 1886.

159. Jaroslav Vrchlický, ***Le chant des esprits sur Don Juan mort***, Praga, 1887 şi ***Dernier amour de Don Juan***, publicat în 1889 în ***Diverse Măşti***, Praga.

160. G.B. Shaw, ***Don Giovanni explains***, Londra, 1887.

161. Félicien Champsaur, ***Parisiennes, La Fin de Don Juan***, Paris, 1887.

162. Théodore de Banville, ***Les Belles Poupées***, Paris, 1888.

163. Gabriele d'Annunzio, ***Il Piacere***, Milano, 1889.

164. Octave Mirbeau, ***Le Jardin des supplices***, Paris, 1889.

165. Selma Lagerlöf, ***L'Histoire de Gősta Berling***, Oslo, 1891. Deşi nu poartă apelativul Don Juan, personajul său constituie un melanj interesant între Faust şi seducătorul care şi-a vândut sufletul diavolului, pentru a putea cuceri toate femeile din lume.

166. Maurice Montégut, ***Don Juan à Lesbos***, Paris, 1892.

167. Maurice Barrés, ***Une visite à Don Juan. Du sang, de la volupté et de la Mort***, Paris, 1894.

168. Léon Bloy, ***La Fin De Don Juan***, Paris, 1894.

169. Remy de Gourmont, ***Le Secret de Don Juan***, Paris, 1894.

170. Henri Roujon, ***Miremonde***, Paris, 1895.

171. Armand Masson, ***La Cave de Don Juan***, Paris, 1896.

172. Henri Second, ***Le Remords de Don Juan***, Paris, 1896.

173. Alexandre Ossipitovitch Mordvine-Stchodro, ***Don Žuan***, Moscova, 1896.

174. Paul Alexis, ***La Comtesse, Don Juan vieux***, Paris, 1897.

175. Bernard Lazare, ***La Confession de Don Juan***, Paris, 1897.

176. George Tis, ***La Revanche des mille et trois***, Paris, 1897. Prezintă visul lui Don Juan care, deşi mort, este disecat, cvasichrurgical, de către victimele sale: una îi secţionează limba, alta-i scoate ochii cu stiletul, iar cea de-a treia îi smulge inima din piept, femeile vizând cele trei strategii ale seducătorului: persuasiunea prin logos, supunerea prin văz şi mutaţiile afective la nivelul interiorităţii.

177. Konstantin Balmont, ***Don Juan, extrait d'un poème non-écrit***, Leningrad, 1898.

178. Paul Tenarg, ***Les Cahiers d'un faux Don Juan***, Paris, 1898.

179. Georges Eugène Bertin, ***En quittant la vie***, Paris, 1898.

180. Edmond Lepelletier et Rochel Clément, ***Les Amours de Don Juan***, Paris, 1898.

181. Pol Lavengard, ***Les Pourpres mystiques***, Don Juan, Paris, 1899.

182. Mendès Catulle, ***Les Braises du cendrier, Le cauchemar de Don Juan***, Paris, 1900.

183. Marcel Barrière, ***Le Nouveau Don Juan***, trilogie, Paris, 1900-1902.

184. Jules Bois, ***Le Mystère et la Volupté***, Paris, 1901.

185. Jean Richepin, ***Don Juan sauvé***, Paris, 1901.

186. George Bertin, ***La Dernière Nuit***, Paris, 1902.

187. Louis Bertrand, ***Le rival de Don Juan***, Bruxelles, 1903.

188. Eugène Vaillé, ***À la gloire de la luxure***, Don Juan, Toulouse, 1903.

189. Édouard Dubus, ***Quand les violons sont partis, Complainte pour Don Juan***, Paris, 1905.

190. Camille Debans, ***La Vieillesse de Don Juan***, Paris, 1905.

191. Georg Trakl, ***Moartea lui Don Juan***, Salzburg, 1908.

192. Marie Hout, ***Le Missel de Notre-Dame des Solitudes***, Paris, 1908.

193. Alexandre Bloch, ***Les Pas du Commandeur***, Leningrad, 1910.

194. Henri de Régnier, ***Le Miroir des heures, Don Juan au tombeau***, Paris, 1910.

195. Valeri Brioussov, ***Don Juan***, Moscova, 1910. Sonetul său, dedicat sultanului Baiazid, prezintă un explorator însetat de pământuri necunoscute, de femei supuse şi umilite.

196. Maurice Simart, ***Don Juan vieux***, Paris, 1910.

197. Jules Bois, ***L'Humanité divine, Don Juan, Dona Juana***, Paris, 1910.

198. František Gellner, ***Don Juan***, Praga, 1912.

199. Fèlicien Champsaur, ***Chanson juanesque***, Paris, 1912.

200. Pierre Mille, ***Don Juan au Paradis***, 1913.

201. Henry Bellue, ***Le Carquois empoisonné***, Paris, 1914.

202. Guillaume Apollinaire, ***Les trois Don Juan***, Paris, 1915.

203. Michel Zévaco, ***Don Juan et Le roi amoureux***, Paris, 1916.

204. Maurice Magre, ***La Montée aux Enferes***, Paris, 1918.

205. Jean Roch, ***Don Juat et...***, Paris, 1920.

206. José Martin Ruiz Azorin, ***Don Juan***, Madrid, 1922, (un Don Juan figurant, pe care epilogul îl metamofrozează în Francisc d'Assissi).

207. Marcel Prévost, ***Les Don Juanes***, Paris, 1922.

208. Boris Konstantinovitch Zaitzev, ***Don Juan***, Berlin, 1924.

209. T'Serstevens, ***Legenda lui Don Juan***, Moscova, 1924.

210. Pierre Drieu de La Rochelle, ***L'Homme couvert de femmes***, Paris, 1925.

211. Georege Bataile, ***Histoire de l'œil***, Paris, 1928.

212. Joseph Delteil, ***Don Juan***, Paris, 1930.

213. Colette, ***Supplément à Don Juan***, Paris, 1931.

214. Karel Čapek, ***Confesiunea lui Don Juan***, Praga, 1932.

215. Vitaliano Brancati, ***Don Giovanni in Sicilia***, Milano, 1940.

216. Jean-Claude Renard, ***Pré-Juan***, 1941-1942, ***Juan I***, 1942-1943, ***Juan***, 1945, Paris.

217. André Suarès, ***À l'obre de Matines***, Paris, 1943.

218. Josef Toman, ***Don Juan. Viaţa şi moartea lui Don Miguel de Mañara***, Praga, 1944.

219. Vladimir Jirat, ***Dialogul de la Veneţia***, Praga, 1945.

220. Marcel Jouhandeau, ***Carnets de Don Juan***, Paris, 1947.

221. Hermann Broch, ***Die Schuldlosen, (Iresponsabilii)***, Frankfurt pe Main,1949.

222. Vladimir Janhélévitch, ***La Décadence***, Paris, 1950.

223. Michel Castillan, ***La Vie volupteuse de Don Juan***, Paris, 1954.

224. R.L. de la Forêts, ***Les grands moments d'un chanteur***, dans ***La chambre des enfants, Récits***, Paris, 1960.

225. Gonzallo Torrente Ballester, ***Don Juan***, Barcelona, 1963, (roman care ni-i aduce pe Don Juan şi Leporello în Parisul anului 1960. Altruist, croul se lasă asasinat după fiecare tentativă de descătuşare erotică, punitie asumată pe bază de benevolat, ca urmare a impotenţei sale).

226. Milan Kundera, ***Ridicole iubiri***, Praga, 1963.

227. Albert Cohen, ***Belle du Seigneur***, Paris, 1968.

228. B. Pelegrin, ***Concertino pour corps et cœur***, Paris, 1968.

229. Michel Tournier, ***Le Roi des Aulnes***, Paris, 1970.

230. Féroïen Wiliam Heinesen, ***Don Juan fra Tranhuset***, Oslo, 1971.

231. José Ramon Sender, ***Don Juan la bordel***, Barcelona, 1972.

232. John Berger, ***G.***, New York, 1972.

233. Michel Butor, ***Matériel pour un Don Juan, (Don Juan de la Manche, don Juan dans les Yvelines, Don Juan à Fribourg, Don Juan dans l'Essonne)***, Paris, 1972.

234. Michel Butor, ***Une chanson pour Don Juan***, Dijon, 1975.

235. Carlos Fuentes, ***Terra Nostra***, Madrid, 1975. Autorul simbiotizează cele trei mari mituri hispanice Don Juan, Don Quijote şi Celestina, inoculând în subsidiar ideea că acestea nu-şi pierd autonomia dacă intră în relaţii de interdependenţă.

236. Lars Gyllenstén, ***În umbra lui Don Juan***, Copenhaga, 1975.

237. Gilbert Cesbron, ***Don Juan en automne***, Paris, 1975. Eroul, un Don Juan modern, adeseori calificat drept *dandy* sau *play-boy*, denunţă, de-a lungul acestei istorii, misoginismul, corupţia financiară, dificultăţile relaţiilor dintre generaţii, într-o societate decadentă, care-şi pierde valorile.

238. Michel Tournier, ***Le Vent Paraclet***, Paris, 1977. Autorul, întocmai ca Denis de Rougement, îl opune pe Tristan, (*„mitul femeii"*), lui Don Juan, (*„mitul bărbatului"*). Dacă seducătorul este perceput drept conducătorul unei turme de femei, Tristan constituie prada unei cohorte de reprezentante ale gintei feminine.

239. Michel Butor, în colaborare cu Leloup şi Villers, ***Don Juan dans la Propriétté des Souffles***, Paris, 1981.

240. Béatrice Beck, ***Don Juan des Forêts***, Bruxelles, 1983.

241. Jean-Pierre Remy, ***Don Juan***, Paris, 1982.

242. Michel Butor, ***Don Juan dans la lampe***, Paris, 1983.
243. Jacques de Bourbonbousset, ***Confession de Don Juan***, Paris, 1987.
244. Philippe Sollers, ***Les Folies françaises***, Paris, 1988.
245. Marcel Bandeira, ***Don Juan***, Rio de Janeiro, 1989.
246. Denis Tillinac, ***Don Juan***, Paris, 1998.

II. Schiță cronologică a abordărilor cinematografice[40]

Anul	Numele filmului	Țara	Regizorul
1898	***Don Juan Tenorio***	Mexic	S. Toscano
1906	***Don Juan Tenorio***	Spania	R. Banos
1907	***Don Juan***	Franța	A. Capellani
1911	***La Fin de Don Juan*** ***La Conqête de Don Juan***	Franța Franța	V. Jasset J. Durand
1914	***Un Don Juan moderne***	Danemarca	L. Lauritzen
1915	***Don Juan ressuscité***	Rusia	Martov
1921	***Don Juan Tenorio***	Spania	R. Banos
1922	***Don Juan et Faust***	Franța	M. L'Herbier
1922	***Don Juan***	Marea Britanie	E. Collins
1926	***Don Juan***	S.U.A.	A. Crosland
1927	***Dona Juana***	S.U.A.	P. Czinner
1934	***La Vie privée de Don Juan***	Germania	A. Korda
1942	***Don Giovanni***	Italia	D. Falconi
1945	***Don Juan Quilligan***	S.U.A.	F. Tuttle
1948	***Les Aventures de Don Juan***	S.U.A.	V. Sherman
1949	***Don Juan Tenorio***	Marea	L.C. Amadori

Anul	Numele filmului	Ţara	Regizorul
		Britanie	
1950	*Don Juan*	Spania	J.L. Saenz de Heredia
1955	*Don Juan* *Don Juan*	Austria Franţa	W. Kolm-Veltée J. Berry
1960	*L'Œil du diable*	Sucdia	I. Bergman
1962	*I Don Giovanni della Costa Azzura*	Italia	V. Sala
1965	*Don Juan (serial)*	Franţa	M. Bluwal
1967	*Don Giovanni in Sicilia*	Italia	A. Lattuada
1967	*Don Juan 67*	Mexic	C. Velo
1968	*Don Juan 68*	Cehoslovacia	J. Jires
1970	*Don Juan*	Cehoslovaca	Heine&Landu
1970	*Don Giovanni*	Italia	C. Bene
1971	*Don Juan à Tallin*	U.R.S.S.	Kruuzement
1973	*Don Juan 73*	Franţa	R. Vadim
1977	*Le Convive de pierre*	U.R.S.S.	V. Gorikker
1979	*Don Giovanni*	Franţa	Loscj
1980	*Don Juan, Karl-Liebknrcht-Str.78*	R.D.G.	S. Kuhn
1986	*Les Exploits d'un Don Juan*	Franţa-Italia	G. Mingozzi
1990	*Don Juan, mi querido fantasma*	Spania	A. Mercero
1991	*Plaisir d'amour* *Don Juan en los infiernos*	Franţa Spania	N. Kaplan G. Suárez
1995	*Don Juan de Marco*	S.U.A.	J. Leven
1997	*Don Juan (serial)*	Spania	J.-L.Garcia Berlanga
1998	*Don Juan*	Franţa	J. Weber

. În prefața care însoțește monumentalul ***Dictionnaire de Don Juan*** criticul Pierre Brunel, coordonatorul tomului, circumscrie liniile de conduită și semnalmentele ce fac recognoscibil oricui profilul donjuanesc: renumele de sedu-cător, amplificat de prezența listei deținută de Leporello, breviar al cuceririlor, secundate de strategiile ispitirii. Încă din anul 1954 au fost inventariate 3081 de prelucrări ale mitului, prezente în catalogul bibliografic al lui Armand Edwards Singer, ***A Bibliography of the Don Juan Theme, Versions and Criticism***, panoplie donjuanescă augmentată ulterior de José-Manuel Losada-Goya, ***Bibliography of the Myt of Don Juan in Literary History*** (1997). Deși nu-și arogă exhaustivitatea încartiruirii tuturor versiunilor, exe-getul a operat o selecție a operelor care vizează esențialul, semnificativul crochiului donjuanesc. Dincolo de ortogra-fierea onomastică pluricefală, dificultatea realizării acestui dicționar rezidă și în formația spirituală divergentă a peste 100 de colaboratori din diverse țări. Autorul observă că în vreme ce mitul lui Don Juan cunoaște o diluție la nivelul densității, câștigă, în schimb, o extindere maximală.

În ***Ouverture, Qu'est-ce que Don Juan?*** exegetul cartografiază nu numai glosarul alfabetic de scriitori atrași de subiect, cât și figurile congenere acțional și moral sedu-cătorului: Casanova, marchizul de Valmont, Gille al lui Drieu de la Rochelle sau Solal al lui Albert Cohan, deoarece numele Don Juan emerge o dată ce se pătrunde în structura de adâncime a acestor texte. ***Pour une perspective com-paratiste*** elucidează, prob, ipoteza paternității galice a prototipului, Pierre Brunel raliindu-se aserțiunii lui Gregorio Marañon, care demonstrează apartenența hispanică a mo-tivului. În pofida faptului că ***Dom Juan***-ul molieresc constituie un pilon livresc de referință pentru posteritate, aceasta nu este, *in facto*, arheul literar. ***Limites d'une „déréclusion"*** circumscriu aria de expansiune a seducătorului care este, în opinia criticului, un topos universal, nu *„internațional"*, cum sugerează Joseph Calvet, (***Les Types universels dans la littérature française***, Lanore, 1928), nici *„etern"*, așa cum subliniază titlul cărții lui Michel Berveiller, (***Éternel Don Juan***, Hachette, 1961). Dacă s-ar opera această dublă extensie maximală, s-ar ajunge să i se incumbe personajului trăsături care nu sunt definitorii doar donjuanismului, și anume mitema unicefală a bulimiei erotice. O astfel de supoziție, cu pericolele care rezidă din ea, ar conduce înspre descoperirea de mari seducători în China sau Japonia, direcționând limitele cronologice într-un timp anterior apariției piesei lui Tirso de Molina.

Don Juan este emanatul crei baroce, iar aria geografică şi istorică trebuie rezumată la epoca europeană a creştinismului. Eseistul nu omite nici invariantele, în special legenda lui Don Miguel de Mañara. ***Don Juan comme type*** este scindat în mai multe secţiuni, ce demarează cu o ***Typloogie littéraire***. Studiul are ca punct de plecare caracterizarea pe care Sganarelle i-o face stăpânului, din care emerge portretul celui mai odios senior din lume, care nu crede nici în Dumnezeu, nici în Diavol, căsătoria fiind percepută ca o modalitate de tranchilizare a conştiinţei, dar şi de persuadare a femeilor frumoase, drept pentru care o reiterează constant, în fiecare lună. Ca proiecţie analizată exegetic, portretul donjuanesc este unul plurimorf. Micheline Sauvage în eseul ***Le Cas De Don Juan***, (Paris, Seiul, 1953, p. 80) încearcă să deceleze în psihologia eroului *„o problemă de conştiinţă"*, proclamând triumfal, în finalul studiului, *„Don Juan suntem noi"*. În ***Notele*** care însoţesc ***La Mort qui fait le trottoir***, (Gallimard, Paris, 1958), Henri de Monherlant diagnostichează donjuanismul drept *„una dintre caracteristicile specifice masculului, împinsă la maximum: vagabondajul, curiozitatea, (care constituie epicentrul dorinţei), gustul schimbării, al riscului, dar, mai ales, absenţa iubirii-pasiune pentru femei"*. Pentru catalogarea personajului din punct de vedere caracteriologic este ataşat studiul lui André Gall, ***Psychanalyse caractériologique de Don Juan***, înglobat în ***La Caractériologie***, (vol. VI, P.U.F., 1964), care-i contestă noţiunea de tip universal, percepând tendinţa ca pe *„manie elementară de generalizare atunci când vine vorba despre «bărbaţi». Dacă bărbatul nu este un Don Juan, în revanşă, bărbaţii reprezintă tocmai Don Juani"* (p. 86), adică ceea ce caracterologul numeşte *„tip parţial"*. Luând în calcul trei factori fundamentali, (emotivitatea, activitatea, reacţiunea), André le Gall descoperă în Don Juan *„cel mai coleric tip din câte se pot imagina"*, un sclav al momentului, ce nu cuantifică mental repercusiunile, însetat de senzaţii puternice şi de lucruri inedite, violent, susceptibil, mefient, hipercritic, atras de interdicţii, macabru, cu predispoziţii certe pentru mitomanie şi misoginism. Încetul cu încetul Don Juan alunecă de pe panta *„tipului"* înspre aceea a *„cazului"*.

Une thèse psychanalitique: Don Juan homosexuel este axată pe ipoteza lui Wilhelm Steckel, relevată în ***Parapathie homosexuelle***, (Paris, Gallimard, 1961), în care Don Juan este înfăţişat *„ca un tip care nu poate fi comprehensibil decât prin prisma homosexualităţii-i latente."* (p. 228) Pornind de la ideea bisexualităţii originale, Steckel opinează că

refulările prelungite ale înclinațiilor pederaste sunt cele care declanșează donjuanismul: *„Pentru a-și camufla homosexualitatea, individul se dezlănțuie într-o heterosexualitate exacerbată"*. (p. 224-225.) Triada conduitei acestui *„tip fundamental"* panoramează înflăcărarea precipitată, faptul că eroul nu descoperă niciodată femeia ideală și dezgustul rapid, ca urmare a dozelor erotice ingerate pantagruelic. Pierre Brunel invalidează teza lui Steckel, relicfând faptul că singurul personaj a cărui heterosexualitate ardentă constituie o transpunere a homosexualității auctoriale este cel din piesa lui Montherlant. ***Vers un Don Juan existentialiste*** circumscrie devenirea acestuia în opera lui Camus, analizată în paginile anterioare. ***Don Juan dans la psyché collective*** îndosariază opiniile lui C.-G. Yung referitoare la acest fenomen, care ia în calcul maniera acțională, și nu pe Don Juan în sine. Astfel, psihanalistul percepe *„donjuanismul în lumina arhetipului matern (Anima), instanța maternă fiind inconștient căutată în fiecare femeie"*. (***Les Racines de la conscience***, Paris, Bouchet-Chastel, 1983, p. 13-14.) Yung reiterează aserțiuni deja încetățenite privitoare la impotență și homosexualitate, care nu se îndepărtează de liniile freudiste. Pierre Brunel deconspiră inconvenientul sistemului yungian, referitor la Don Juan, care încearcă să regăsească un principiu universal acolo unde mitul a fost deja înrădăcinat cultural. ***Bipolarité du mythe*** este încartiruită de mitodologi într-un *„sistem de forțe antagoniste"*, (Gilbert Durand, ***Structurile antropologice ale imaginarului***, Paris, 1961), care sunt congenere spectrului *„sau... sau"*-lui kierkegaardian, o atracție a contrariilor, melanj deconcertant de bine și rău care, în pofida crochiului funebru redevabil unei personalități duplicitare, este dotat cu un incluctabil magnetism. ***Dictionnaire Don Juan*** nu cludează nici itinerariul tematic, ce este urmărit în artele plastice, epoci și ere geografice, exegeze, cinematografie, muzică. Breviarul indică personajele și figurile constitutive ale mitului, rudele spirituale livrești, variantele poetice, dramatice, epice, alături de un catalog de teme și motive, printre care amintim: abandon, dragoste, bani, *Burla*, catalog, catolicism, conversie, coridă, curaj, corp, culpabilitate, interdicție, destin, datorie, Dumnezeu, diavol, dublu, spadă, femeie, fugă, hispanisme, onoare, inconstanță, bătrânețe și tinerețe, mână, Mort, naufragiu, noapte, palat, păcat, tată, purgatoriu, cină, statuie, trădare, vin. Eclatant la nivelul luxuriantei critice și tematice, ***Dictionnaire de Don Juan*** este aparatul indispensabil oricărui cercetător tentat de abordarea acestui atât de proteic mit.

Referirile la eroul legendar sunt destul de sporadice în perimetrul exegetic autohton. Astfel, George Călinescu în studiul ***Impresii asupra literaturii spaniole***, îi contestă lui Tirso de Molina paternitatea motivului, considerând că istoria lui Don Juan constituie apanajul folclorului internațional, un product fictiv, ce poate fi prelevat încă de la *Romancero*: *„Pentru ca să se dezvolte și să se producă un erou oficial credibil, trebuia o condiție care se întâlnește din plin în Spania, țară meridională, și anume afemeierea bărbatului, propensiunea erotică. În acest sens El Arcipieste de Hita, (secolul al XIV-lea) este adevăratul precursor al lui Tirso de Molina.*[41]" Semnalând confluențele tematice dintre cartea lui Juan Ruiz, ***El libro de buen amor*** și ***Divina comedie*** a lui Dante, exegetul conchide că recursul la tertipul autobiografic, pentru a conferi o doză de veridicitate lectorului gurmand în ingerarea de povești despre amoruri profane, nu constituie decât o tactică specifică evului mediu, care tinde să dirijeze gustul publicului dinspre erosul hedonist înspre cel pigmentat mistic. În cazul Don Juanului lui Tirso de Molina criticul relevă similitudinea acestuia cu un *torero* sau un *picaro*, ca urmare a pasiunii pirice, ce se coagulează în peregrinaje perpetue pe mapamond, în căutarea unor noi prilejuri de efuziuni senzuale. *„Vanagloria"* definește pertinent paradigma donjuanismului, grefată pe infatuare hispanică, fără referent teologic. George Călinescu evidențiază prezența temei și la Calderón de la Barca, în piesa ***Niña de Gómez Arias***, dar eroul acestuia este circumscris profilului preromanticului blazat care, în final, ca urmare a raptului și seducerii Doroteei, va fi decapitat. În tagma cuceritorilor distributivi este inclus și Don Juan de Mendoza, din ***No hay cosa como callar***, care practică travestiul, fiind interesat să-și gardeze aura identitară nedecriptată, pentru ca astfel misterul inoculărilor sale în preajma femeilor, să amplifice și mai mult apetența pentru intruziunile erotic-onirice viitoare.

Studentul din Salamanca al lui Esproceda este discreditat componistic, exegetul opinând că tema putea fi tratată similar de orice elegiac romantic. Melanjul de fantastic gotic și macabru din finalul creației, camuflarea femeii sub vălul thanatic, reprezintă o rezoluție reiterantă în secolul al XIX-lea. Investigarea motivului de către George Călinescu este sistată o dată cu acest autor, informațiile în privința traiectului donjuanesc fiind colectate din studiile lui Gendarme de

Bévotte, Victor Said Armesto şi Arturo Farinelli de la începutul secolului XX.

Mihai Moroianu, în lucrarea ***Marii damnaţi. Variaţiuni pe trei teme mitice: Don Juan, Faust, Ahasverus*** analizează personajul în descendenţa aserţiunilor kierkegaardiene, eroul fiind penelat, prin raportări constante, prin prisma muzicii. Studiului i se pot reproşa verdictele uneori prolixe, dar şi glisarea perpetuă pe tărâmul exeistiei, angrenat de patmosul circumscrierii unui profil spiritual: *„Don Juan va rămâne în cultură nu doar ca un rob infirm al simţurilor, ci şi ca un simbol de o nobilă superbie prin setea sa de viaţă liberă, înfruntându-şi cu curaj destinul. [...] La Don Juan predomină afectivitatea redusă la senzaţie*[42]". Perceput aşadar prin raportare la senzualul exhibitoriu, germenii acestui mit sunt semnalaţi în tema cavalerului seducător, al *Prinţului Lumii*, imortalizat în pictura occidentală în postura junelui insidios, care oferă tinerelor buchete de flori, în vreme ce, vorace, le cuantifică nurii. Mihai Moroianu preia, aproape mimetic, o parte dintre consideraţiile făcute de George Călinescu asupra eroului mitic. Autorul circumscrie ***Limitele şi cuceririle unui început***, protagonistul lui Tirso de Molina fiind considerat un precursor al lui Hoffmann şi Goethe, ca urmare a excipitului de sorginte fantastică, sciziunii lui Don Juan între *idem* şi *ipse*, din pricina faptului că seducătorul este guvernat de morbul autodistrugerii. Eroarea frecventă a lui Mihai Moroianu este tendinţa de idilizare, de factură romantică, descriptarea de mobiluri şi explicitări acţionale prin prismă unicefală. Don Juan, ca mit, este un product al erei baroce, care îşi proliferează măştile de seducător în funcţie de epocă, ideologie literară, dar şi de imaginaţie auctorială.

Despre adevăratul Don Juan este construit şi el pe o inadvertenţă, ca urmare a reliefării coordonatelor biografice având ca element redundant contramitul donjuanesc, invarianta şi totodată legenda lui Don Miguel de Mañara, autorul ***Discursului despre adevăr*** din 1678. Confuzia se datorează faptului că exegetul îşi întemeiază aserţiunile pe vechile cronici din Granada şi pe observaţiile comasate de către Prosper Mérime în prefaţa ***Sufletelor în purgatoriu***. Într-adevăr, Don Miguel de Mañara este un prototip real, dar care, din punct de vedere cronologic, nu devansează piesa lui Tirso de Molina. Epitaful, celebru, pe care şi l-a compus el însuşi, cu două zile înainte de a trece în nefiinţă este unul dintre motivele care au permis contaminarea istoriei studentului convertit din Salamanca, cu aceea a profilului donjuanesc. Mult mai avizate sunt

conotațiile muzicale ale personajului și, din acest punct de vedere, Mihai Moroianu este un hermeneut avizat. Astfel, criticul opinează că *„Molina lansează tema, dar Mozart creează personajul*[43]", eroul fiind perceput prin prisma handicapului ideatic. Radiografiind aserțiunile kierkegaardiene, exegetul vede în Don Juan o forță brută, devorantă, un nihilism superlativ, care repudiază cogniția, asezonându-și conduita cu morbul dorinței extatice, extemporanee, care-i configurează statutul de seducător. Erosul este panaceul donjuanesc care transgresează granițele friabile ale carnalului, instituind seducția psihică, cerebrală, cu mutații infinit mai adânci decât cea hedonist-hormonală. Doar iubirea neîmplinită, neconcretizată sexual, poate genera acte creatoare. Mihai Moroianu încartiruiește și tezele psihanalitice sau ideologice referitoare la Don Juan, neomițând să inventarieze nici abordările atipic-licențioase, cum ar fi acelea ale lui Bernard Show, Guillaume Apollinaire (***Isprăvile unui tânăr Don Juan***, povestiri care nu mai păstrează din portretul legendar decât onomastica, personajul fiind vizualizat ca un *torero* sexual, iar corida aventurilor sale epicureice se axează predominant pe incest, onanism, gurmandism erotic) sau Marcel Prévost, (***Don Juan***). ***Convertirea lui Don Juan*** este panoramată în romanele lui Gonzalo Torrente Ballester și Josef Toman. Ca partizan al erosului kathartic senzual, vidat de germeni afectivi, *praxis*-ul donjuanesc comportă, în opinia exegetului, o infirmitate la nivelul interiorității, care încearcă să fie surmontată printr-o extraordinară labilitate a supapelor distributivității. Interesante sunt observațiile din finalul studiului, care marchează apropierea seducătorului de Ahasverus, *„cel damnat să viețuiască în silă, cu toate încercările de a scăpa de existență, o forță necunoscută îi reține pe amândoi în viață pentru a îndura pedeapsa, galopând printre tenebre și lăsând în urma lor valuri de nenorociri, fără o prăpastie să-i înghită.*[44]" În plus, Mihai Moroianu este de părere că modelul donjuanesc a creat premise favorabile apariției Actorului, Diplomatului, Demagogului.

Dim. Păcurariu, în ***Teme, motive, mituri și metamorfoza lor***, alocă un perimetru consistent fenomenului donjuanesc, investigat din perspective comparatiste, prin raportări diacronice la literatura universală. Demersul debutează cu o propedeutică a mitului, urmărit în exegezele alocate seducătorului legendar. Rechizitoriul acestuia înglobează și precursorii donjuanești, arie de expansiune ale cărei tentacule sunt ancorate în Antichitatea greco-latină. În pofida faptului că perioada evului mediu nu a constituit un teren fertil de propagare al undelor

donjuaneşti, deoarece era impus codul etic al onoarei cavalereşti, cu modelul *soupirant*-ului subordonat, serv abulic şi menestrel al impenetrabilei *„belle dame sans merci"*, autorul cartografiază şi manifestările atipice, în special aceea a lui Guillaume al IX-lea, duce de Acquitania sau a arhiereului de Hita, Juan de la Cruz. Renaşterea, în schimb şi perioada postrenascentistă oferă donjuanismului o proliferare fără precedent, fie că este vorba de poezia galantă, (Rostand, Saint-Amant, Jean de Ligendes) ori de naraţiunile cvasilicenţioase ale lui Boccaccio sau Chaucer. În Iluminism şi ulterior în realism, autorul relevă personaje congenere lui Don Juan, cum ar fi eroul lui Marivaux din ***Ţăranul ajuns***, ***Libertinul*** lui Richardson, ***Legăturile primejdioase*** (Choderlos de Laclos), ***Rătăcirile inimii*** (Crébillon-fiul), Rastignac, Julien Sorel sau Bel-Ami, însă *„personajul donjuanesc cel mai tipic pentru veacul al XVIII-lea este Casanova.*[45]*"* În literatura indigenă Dim. Păcurariu vede în lirica sfârşitului de secol XVIII, un puternic pigment senzual, ca urmare a traducerilor masive a poeţilor galanţi şi libertini, dar şi conduitei boeme, nerestrictive carnal, a boierimii autohtone. Astfel, elogiile amorului carnal prezente la Costache Conachi în poemul ***Ce e amorul?*** sau în breviarul onomastic ***Nume***, dedicat numeroaselor muze, înfăţişează un rechizitoriu al aventurilor sale erotice, pe care le exhibă într-un bilanţ deloc pauper în privinţa numărului.

Un spaţiu generos este repartizat pionierilor donjuanismului românesc, catalog care-i reuneşte pe Costache Negruzzi, Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu, Radu Ionescu, Bogdan Petriceicu-Hasdeu. În secolul XX criticul relevă contaminări donjuaneşti la Duiliu Zamfirescu şi Gib I. Mihăescu. În creaţia celui din urmă, apetenţa pentru miticul personaj emerge din majoritatea operelor. Mihnea Băiatu, Ragaiac, Mihai Aspru sau Manaru par cuprinşi de tentaţia distributivităţii. Eroul nuvelei ***La „Grandiflora"*** *„Manaru, ca să-şi răzbune şi să-şi dovedească sieşi că toate femeile sunt dispuse a-şi înşela bărbaţii, ia hotărârea de a seduce pe toate nevestele amicilor şi cunoştinţelor sale, ceea ce şi face, provocând panică în rândul bărbaţilor însuraţi.*[46]*"* Itinerariul proliferării mitului este urmărit, în literatura universală, de la constituirea acestuia, la consolidarea lui, prin intermediul capodoperei lui Molière, cu incursiuni în romantism, simbolism, decadentism, modernism şi postmodernism. Glosarul de autori autohtoni înfăţişat de Dim. Păcurariu ne-a fost de un real sprijin în articularea diacronică a motivului donjuanesc. Deşi înregistrează doar variantele facil truvabile, studiul este

un solid punct de reper pentru evazarea fațetelor polimorfe ale lui Don Juan, care se oprește, însă, la romanul omonim al lui Nicolae Breban. Eseistul remarcă diluția ascendentă a profilului eroului legendar, o dată cu schisma iradiată de apariția contramitului lui Don Miguel de Mañara. În plus, pulverizarea mitemelor sale definitorii, conferă eroului apelativul de contratip al alterității, de clonă necreditabilă, care în contemporaneitate își pierde prerogativele arhetipale, sumis parodicului postmodern.

Măștile seducătorului sunt circumscrise de către Monica Spiridon în ***Melancolia descendenței.*** *O perspectivă asupra memoriei generice a literaturii,* fascinației tiparelor arhetipale, dublate de nostalgia *„eternei reîntoarceri"*, fiind cel mai bine compartimentat dintre studiile autohtone arondate personajului legendar. Demersul exegetic are ca punct de plecare romanul brebanian ***Don Juan***, în care autoarea descriptează resorturile teatralității exhibatorii ale protagonistului, atipicul seducător care, în pofida corporalității proboscidiene, conduitei nu tocmai cavalerești și stratagemelor de învăluire erotice neconvenționale, este un maicut al feminității, un hermeneut apt să suscite latențe demult îngropate. Monica Spiridon relevă tentația brebaniană de a-și repartiza personajele într-un sistem oponențial, ce presupune tipuri și contra-tipuri. Astfel, dublul rațional al lui Rogulski este Dan Andrei, soțul Toniei, Vasiliu are apetențe donjuanești, fiind un *„cuceritor de duzină"*, în vreme ce Rusul este un surogat al lui Leporello, partener de șah și de controverse livrești. Eroii brebanieni dețin cumul de funcții. În opinia analistei, Rogulski este interpret, actor, spectator, comentator al sinelui și al anturajului, instituind o sinonimie contextuală între verbele *a poseda* și *a crea: „Retorică existențială, donjuanismul este, în viziunea lui Rogulski, o tehnică de cunoaștere și de creație, de orientare semantică și regresivă. Don Juanul lui Breban cunoaște și creează prin* ***punere în tipar****. [...] El pornește de la donjuanism ca produs al literaturii, pentru a ajunge într-un plan mult mai înalt. Acolo se tratează despre* ***proto-istoria*** *literaturii și despremodele pe care creația le ține întotdeauna la dispoziția vieții.*[47]" Scindarea la nivel categorial implică diviziuni tipologice concatenate. Pentru Don Juan Romeo este un *contra-tip*, steril în raport cu creațiunea, în vreme ce Iisus este un *echi-tip*.

Majoritatea abordărilor încartiruiesc perimetrul dramaturgiei. Fin analist, Monica Spiridon excavează constant tarele arhetipale, *„mitologia albă"* derridiană, palimpsestul proliferant al literaturii contemporane. Autoarea remarcă în piesa lui Alexandru Sever, ***Don Juan Apo-***

calipticul, o renegare a strategiilor de seducție arhetipale, Don Juan-Hitler fiind un destructor al discursului clasic, al persuasiunii prin logos. El propune o derobare de învelișul metaforizant al lexemelor și re-descoperirea purității lingvistice originare. Exegeta își extinde tentaculele și asupra literaturii universale, semnalând constant situațiile congenere autorilor noștri, filiera comparatistă augmentând proteismul personajului mitic. Degringolada de-mitizării eroului este percepută încă din 1921, prin intermediul piesei lui Edmond Rostand, ***La dernière nuit de Don Juan***, unde seducătorul este metamorfozat de diavol într-o insignifiantă marionetă, într-un topos aflat și el sub spectrul kitschul-unul aplatizant, un friabil teatru de carton vopsit. Duelul ideatic dintre cei doi vizează încarnările donjuanismului și supremația arhetipală. Diavolul se erijează în destructor al imaginii livrești a personajului, un rechizitoriu bicefal, ce angrenează în contumacie și hermeneutii fenomenului. Lectori donjuanești devin și cele 1003 victime, care augmentează culpabilitatea acuzatului, în vreme ce emisarul infernal joacă rolul de mediator mefient al părților adverse. Verdictul final implică expulzarea livrescului erou nu în flăcările Gheenei, ci în cele ale *„eternului teatru"*, astfel încât *„din paradisul modelelor originare Don Juan alunecă treptat către stocul generos de stereotipii al literaturii, de unde poate fi oricând resuscitat, reanimat. Eternul teatru oferă deci o inspirată metaforă eternei reîntoarceri.*[48]"

Piesa lui Radu Stanca, ***Dona Juana*** este supusă triplei interpretări, exegeta identificând planul *literar, alegoric și anagogic*, toate sumise raportului de interdependență dintre exterioritate și interioritate, aparență-esență, mitic-teatralitate. În cazul eroului lui Tudor Mazilu din ***Don Juan moare ca toți ceilalți*** autoarea evidențiază glisarea acestuia pe panta cazonă, contaminat de Gardian, dar și de tovarășa-i de odinioară, Maria Magdalena, devenită între timp birocrat biblic și emul al lui Iisus. Mania contabilizării, robotizarea societății contemporane sunt satirizate spumos în această piesă în care protagonistul citește Paris Mach-ul, ascultă radioul și devine abulic, asumându-și, nu întotdeauna obedient, rolul mitic prescris.

Creația lui Ramón Peréz de Ayala, ***Don Juan sau Felcerul onoarei sale*** se află sub semnul disjuncțiilor, a contrastelor separative dintre personajul ce emerge din tradiția hispanică a lui Tirso de Molina și imaginea soțului încornorat, ancorat livresc de către Calderón de la Barca. Melanjul viziunilor auctoriale converge spre simbioză, atâta vreme cât Juan Tigrul este interpretul bărbatului ultragiat din piesa lui de

la Barca, ***Medicul onoarei sale***, care, din punct de vedere ideatic, constituie o incriminare a expansiunilor donjuaneşti. Exterioritatea, publicul, se lasă înşelată de aparenţa dramatică, suprapunând cotidianul, realitatea, unde Juan Tigrul este felcer, cu ficţiunea scenică. În viziunea protagonistului, Don Juan are un rol mesianic, fiind emisar al divinităţii, care încearcă astfel să sancţioneze păcatul arhetipal al Evei. Tentaţia travestiului şi a teatralităţii constituie un morb contaminant, astfel încât viaţa şi scena se suprapun degringolant: Othello, Hermione, Desdemona, locotenentul Reborello, rivalul de odinioară al seducătorului, Juan Tigrul sau sosia lui efeminată, devirilizată, Vespasiano joacă şi se joacă, interpretează sau se interpretează, într-un perpetuu deconcertant, supus interşanjabilităţii. Don Juan este circumscris registrului inautenticităţii, itinerariul lui biotic fiind redus la o perpetuă mistificare. Autoarea decriptează structura dual㠠a universului arhetipal, perceput ca un Ianus cu două feţe: *„Una **aulică**, trufaşă, solară. Un univers al **ordinii** şi al ierarhiei severe în care rangurile literaturii sînt meticulos distribuite. Şi alta **carnavalescă** şi hilară, în care suverane sînt mai întotdeauna **dezordinea** şi promiscuitatea generatoare de **confuzii**. Arhetipologia este întotdeauna un labirint. În versiunea ei de bâlci, alcătuirea lui Dedal seamănă mai mult cu un motel de mâna a doua, în care toate uşile arată la fel şi unde ai şanse mari să nimereşti în alte încăperi decât aceea care ţi-a fost predestinată. Juan Tigrul peregrinează din loc în loc – din rol în rol – şi nu îşi găseşte liniştea până nu nimereşte înapoi în viaţă, lepădându-se de amăgirea literaturii. În raport cu forţa determinării tipologice, el este angajat într-o **mişcare centrifugă** (spre deosebire de Rogulski, mereu animat de un elan centripet).*[49]"

Habitatul de proliferare a strategiilor de seducţie donjuaneşti este purulent discreditată de către Michel de Ghelderode, în ***Don Juan ou les amants chimériques***, eroul fiind expulzat într-un bar de perdiţie, intitulat sugestiv Babylone. Indicii temporali augmentează şi ei demitizarea, acţiunea petrecându-se în plin carnaval, moment predilect al travestiurilor, *imbroglio*-urilor, măştilor şi farsei. Melanjul interetnic al personajelor încurajează globalizarea, babilonia ideatică, fiecare bărbat ajungând să fie contaminat de morbul donjuanismului şi, în pofida vârstei, apartenenţei rasiale, handicapurilor fizice, se autoproclamă, în final *„adevăratul Don Juan"*. Infirmităţile lor, surzenia, muţenia sau cecitatea, nu constituie decât o securizantă recluziune din faţa realităţii, o evaziune sporadică din contingent. Don Juan devine analgezicul, panaceul ka-

thartic, ce permite derefulări exibate cu ocazia unui colocviu pe această temă instituit *ad hoc* pe scena barului. Ideile lui Max Frisch, topite în textura tramei piesei ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie*** sunt prezente şi aici. Astfel, universul carceral al seducătorului mitic este lumea, care funcţionează ca o frână constrictoare, strangulantă, ce nu permite survolarea arhetipalului. Eroul este damnat să-şi vizualizeze viitorul prin intermediul Omuleţului Verde, sosie pervertită a prototipului, care marchează degenerescenţa iremediabilă a mitului. Deşi Monica Spiridon a ales doar câteva texte consacrate fenomenului donjuanesc, aceasta exfoliază cu luciditate sensuri camuflate, imperceptibile, poate, la un prim nivel de lectură. *Lepturariul* exegetei propune o privire inversă asupra mitului, privit dinspre contemporaneitate, înspre focarele de geneză, totul prin prisma nostalgică a *„eternei reîntoarceri"*.

Itinerariul critic întreprins constituie instrumentarul propedeutic al analizelor viitoare. Am considerat necesar să insistăm asupra operelor din literatura universală care au influenţat teritoriul auctorial autohton, pentru a facilita sublinierea ulterioară a confluenţelor dintre acestea şi creaţiile indigene.

Note

1. Georges Gendarme de Bévotte, ***La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme***, Paris, 1906, p. 162.
2. Gregorio Marañon, ***Don Juan şi donjuanismul***, în ***Eseişti spanioli***. Antologie, studiu introductiv, note şi traducere de Ovidiu Drâmba, Editura Univers, Bucureşti, 1982, colecţia „Eseuri", p. 408.
3. Ramiro de Maeztu, ***Don Quijote, Don Juan şi Celestina.*** *Eseuri întru simpatie*. Traducere şi note de Mariana Vartic, prefaţă de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, p. 142.
4. ibidem, p. 154.
5. ibidem, p. 164.
6. Gregorio Marañon, op. cit., p. 407.
7. ibidem, p. 411.
8. ibidem, p. 415.
9. ibidem, p. 418.
10. José Ortega y Gasset, ***Studii despre iubire***, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 25.

11. Denis de Rougement, ***Iubirea şi Occidentul***, cap. ***Don Juan şi Sade***, Editura Univers, Bucureşti, 1987, colecţia „Eseuri", p. 241.
12. Andrei Pleşu, ***Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană***, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 41.
13. Otto Rank, ***Dublul. Don Juan***. Traducere de Georgeta Vicol, prefaţă de Petru Ursache, Institutul European, Iaşi, 1997, colecţia „Eseuri de ieri şi de azi", p. 189.
14. ibidem, p. 201.
15. Joseph Delteil, ***Œuvres complètes***, *(Sur le fleuve Amour, Choléra, Jeanne d'Arc, Saint Don Jan, Jésus II, François d'Assise)*, Paris, Grasset, 1961, p. 258.
16. Michel Foucault, ***Istoria sexualităţii***. Traducere de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete, Editura de Vest, Timişoara, 1995, p. 33.
17. Julius Evola, ***Metafizica sexului***. Cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 256.
18. Albert Camus, ***Carnets*** I, Paris, Gallimard, 1962, p. 68.
19. idem, ***Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat***. Vara, capitolul *Donjuanismul*, Traducere din limba franceză de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere de Irina Mavrodin, RAO International Publisching Company, 1994, p. 155.
20. ibidem, p. 158.
21. Max Frisch, ***Teatru***, *[Don Juan sau dragostea pentru geometrie]*. Traducere de Veronica Porumbacu, Clasicii Literaturii Universale, Bucureşti, 1966, colecţia „Teatru", p. 103.
22. ibidem, p. 108 şi urm.
23. Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut, ***Noua dezordine amoroasă***. Traducere de Luminiţa Brăileanu, Editura Nemira, Bucureşti, 1995, colecţia „Totem", p. 262.
24. ibidem, p. 272.
25. ibidem, p. 298.
26. Gilles Lipovetsky, ***A treia femeie***. Traducere de Sergiu Ruba şi Manuela Vrabie, Editura Univers, Bucureşti, 2000, colecţia „Sinteze", p. 42.
27. ibidem, p.46.
28. Maurice Molho, ***Mythologiques. Don Juan – la vie est un songe***, José Corti, Paris, 1995, p. 9.
29. ibidem, p. 10.
30. ibidem, p. 15-23.
31. ibidem, p. 25. Traducerile din limba franceză a fragmentelor preluate de aparţin.
32. ibidem, p. 35. Textul a fost cules de A. Machado Alvares şi poate fi consultat în ***Cantos Flamencos***, colecţia „Austral", 1987, p. 97.

33. ibidem, p. 69-71.
34. ibidem, p. 150.
35. ***Encyclopaedia Universalis***, volume 5, Paris, Ed. E. Universalis, 1999, p.760. şi urm.
36. ***Dictionnaire encyclopédique de la littérature française***, Éditions Robert Laffont S.A., Paris, 294-297.
37. Jean Rousset, ***Mitul lui Don Juan***. În româneşte de Angela Martin. Antologie de texte ilustrative tradusă de Ana Meri Antonesu, Editura Univers, Bucureşti, 1999, colecţia „Studii", p. 36.
38. Gilbert Durand, ***Introducere în mitodologie. Mituri şi societăţi***. În româneşte de Corin Braga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004, colecţia „Mundus imaginalis", p. 77 şi urm.
39. tabel cronologic preluat cf. ***Dictionnaire de Don Juan***, *Avant-propos* par Pierre Brunel, Ouverture *Qu'est-ce que Don Juan?* par Pierre Brunel, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1999, p. 199.
40. George Călinescu, ***Impresii asupra literaturii spaniole***, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 119.
41. Mihai Moroianu, ***Marii damnaţi. Variaţiuni pe trei teme mitice: Don Juan, Faust, Ahasverus***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 13.
42. ibidem, p. 78.
43. ibidem, p. 149.
44. Dim. Păcurariu, ***Teme, motive, mituri şi metamorfoza lor***, Editura Albatros, Bucureşti, 1990, p. 138.
45. ibidem, p. 149.
46. Monica Spiridon, ***Melancolia descendenţei***. *O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 120-121.
47. ibidem, p. 132.
48. ibidem, p. 150 şi urm.

Estetica donjuanismului autohton

Pionierii donjuanismului indigen

„Pentru bărbat, a fi cast este o catastrofă. Pentru o femeie, aceasta este esența firii ei; când motivele nu mai există, fata nu e decât slăbiciune și obișnuință. Nu doresc deloc să-mi amintesc de relațiile noastre. E defloratã și nu mai suntem pe vremea când suferințele fetei abandonate o transformă pe aceasta într-o floare a soarelui. Nu vreau nici să-mi iau la revedere de la ea: nimic nu mă dezgustă mai mult decât lacrimile și rugămințile unei femei, care desfigurează totul și nu ajută la nimic. Am iubit-o, dar acum nu mă mai interesează. Dacă aș fi zeu, aș face ceea ce Zeus a făcut cu o nimfă, și anume aș transforma-o în bărbat. Ar fi interesant de aflat dacă poți evada din visurile unei fete și dacă poți s-o faci să fie atât de mândră încât să-și închipuie că ea a avut o groază de relații. Ce epilog interesant, care pe deasupra ar reprezenta și un interes psihologic și ar oferi prilejul multor observații erotice."

(Sören Kierkegaard – *Jurnalul seducătorului*)

„Când o dragoste / La care lucram mai demult / Mi-a reușit / Atunci o trec pe curat / Pe inima altei femei / Natura a fost înțeleaptă / Creând mai multe femei / decât bărbați / Pentru că ne putem desăvârși / sentimentul / Folosind un mare număr / De CIORNE".

(Marin Sorescu – *Don Juan*)

Referirile la Don Juan ori la inconstanța și distributivitatea masculină sunt destul de frecvente în proza autohtonă a veacului al XIX-lea. Din dorința de a se sincroniza cât mai rapid cu modelele occidentale și de a surmonta handicapul firavului arbore genealogic cultural, prozatorii indigeni preiau, prelucrează și autohtonizează teme și motive de largă circulație universală, dar, în lipsa unui stativ estetic tradiționalist, creațiile lor sunt tributare mimetismului și chiar plagiatului. Moda traducerilor și a romanelor de mistere sau „*evenimențiale*"[1] impun o scriitură romanțioasă, lacrimogenă, necreditabilă și supraponderală în concatenări idilice. Interesant este faptul că cei care dirijează demersul auctorial sunt lectorii, gurmanzi într-ale facilului, *suspense*-ului și senzaționalului. Într-unul dintre romanele de pionierat, aparținătoare lui G. Baronzi, ***Misterele Bucureștilor***, Ferat, ca *porte-parole* al actului scriitoricesc își

admonestează, fals comprehensiv, anturajul: „*Cine vă pune să vă faceți toți autori? Dați publicului ceea ce vă cere, dacă vreți să reușiți*"[2]. Era imposibil deci, ca într-un climat cultural guvernat de atâtea taine siropoase, să nu existe și tentația decriptării... eternului „*tern*" masculin, mai ales atunci când acesta poartă masca seducătorului, (fie el și de mahala), a *dandy*-ului sau, mai rar, a donjuanului. Dorința absconsă de harem, ca tară genetică a *sexului tare*, nedecorticabilă psihanalitic, impune și la noi modele, dar nu instituie hegemonii. Explicitarea componentei seducătoare existente în recuzita gintei masculine nu necesită taxonomii, acestea fiind apanajul geneticii și psihanalizei. Ne vom dirija demersul asupra elucidării componentelor *dandy*ste sau donjuaniste. O potențială cheie în decriptarea unei astfel de estetici o constituie reinterpretarea, *à rebours*, a codului onoarei masculine și cavalerești, pe care un cleric al epocii medievale, André le Chapelain, în ***De arte amandi***, apărută în secolul al XI-lea, îl propune ca ghid erotic, ca propedeutică afectivă, contemporanilor: „*El [adică bărbatul], trebuie să se dedea cu moderație plăcerilor iubirii [...] El nu trebuie să fie iubitul mai multor femei [...] Nu trebuie să profereze vorbe mincinoase [...] Păstrează-te pentru iubita ta [...] Nu încerca să iei iubita altcuiva [...] Nimeni nu poate avea două legături în același timp [...] El [Amorul] nu iubește pe cel desfrânat.*"[3] Deși investigațiile exegetice donjuanești sunt luxuriante, puțini dintre cei care au diagnosticat subiectul, în marc parte iberici sau galici, au reușit să defincască pertinent fenomenul. José Ortega y Gasset, în ***Studii despre iubire***[4] inserează o posibilă tipologie a masculinității: „*Toată lumea crede că stăpânește doctrina autentică despre el – despre Don Juan – problema cea mai ascunsă și mai acută din vremea noastră. Și adevărul este că bărbații, cu puține excepții, se pot împărți în trei clase: cei care cred că sunt Don Juani, cei care cred că au fost și cei care cred că ar fi putut fi, dar nu au vrut. Aceștia din urmă sunt cei care se simt înclinați, cu lăudabilă intenție, să-l atace pe Don Juan și poate să-i decreteze punerea în disponibilitate*". Criticul semnalează eroarea de calibru care se comite atunci când se pune problema explicitării morbului donjuanesc: ca lector neavizat te afli în pericolul de a te rezuma la bărbații care își petrec viața seducând femei. În cel mai fericit caz rezultatul operației ar fi întâlnirea cu un tip inferior și grobian de cuceritor, dar întreprinderea unui astfel de demers[5] ne-ar dirija mai degrabă spre polul antinomic, al *kitsch*-ului. „*Un Don Juan laborios, care își execută* [nu tocmai cu parcimonie și stoicism!] *norma de erotism, acel care «pare» în chip atât de limpede Don Juan nu reprezintă decât negația și vidul său. Don Juan nu este bărbatul care face*

curte femeilor, ci bărbatul căruia femeile îi fac curte"[6]. Sentința este însă invalidată de primele variante ale mitului. Femeile se lasă seduse, dar nu seduc, (în această perioadă)[7]. Pudibonderia excesivă le face să accepte avansurile, să se lase acroșate, să victimizeze ulterior purulent melodramatic pe aria congenitalei inconstanțe masculine, dar rolul de actant hedonist le este încă străin livreşte.

Pionierii prozei indigene nu omit acest atât de suculent şi generos mit, dar par a fi familiarizați doar cu varianta primordială, a lui Tirso de Molina şi, mai consistent, cu cea a lui Molière. Ei impun rareori veritabili donjuani şi, în majoritatea cazurilor îşi numesc sau compară personajele cu prototipul, deşi la analiza *in nuce* a textelor emerge, de cele mai multe ori, un Casanova, un *dandy* sau un seducător. Spre deosebire de Don Juan, devorator pătimaş de scalpuri feminine, care-şi exercită distributivitatea în două direcții: cea senzual-carnală şi seducția cerebrală, kierkegaardiană, neurmată neapărat de hedonisme senzuale, Casanova este amicul şi consilierul acestora, femeile recomandându-şi-l negotist, deoarece constituie un personaj inofensiv, o simplă bijuterie erotică, pe care e păcat să n-o uzitezi atunci când o ai în preajmă. Dacă un *dandy*, narcisiac, misogin şi uneori androginic, îşi este suficient sieşi, un seducător trebuie să dețină şi prerogative *dandy*-ste. (Aceasta, până în a doua jumătate a secolului al XX-lea). Relația este una de interdependență şi incluziune. Vorace, un Don Juan avalează caracteristicile ambilor, el neputând fi descuamat de atributele cuceritorului, dar nici de o recuzită vestimentară elitistă.

Elemente seducătoare în mitologia populară

Mitul erotic al Zburătorului, de sorginte folclorică, a constituit un izvor germinativ ideatic pentru foarte mulți dintre creatorii noştri. Romulus Vulcănescu[8] semnalează însă, prezența dublului său feminin, Zburătoroaica sau Zburătorica. Indelebilul personaj deține o funcție erotologică dublă: de inițiere sexuală şi de provocare şi amplificare a apetitului senzorial. În studiul ***Mitologie română***, contestat ulterior de multiplii cercetători, Romulus Vulcănescu defineşte Zburătorul drept o *„semidivinitate erotică de tipul incubilor, un daimon arhaic de factură malefică. Simbolizează toate formele de sexuat, de la aceea puberală până la aceea isterică a femeilor care trăiesc numai pentru plăcerile trupeşti"*[9]. Acesta era invocat uneori simultan cu Zburătoroaica, având abilități curative. Fiind ei înşişi generatori ai unor stări maladive, cei doi actanți erotici erau supuşi deseori unor ritualuri de exorcizare: *„să iasă/*

să se mute/ [...] sub pământ, să se ducă/ unde Cocoşul nu cântă,/ unde securea nu taie.[10]" Ivan Evseev, însă, în studiul ***Cuvânt – Simbol – Mit***, remarcă aspectul zoomorf al acestuia şi ipostazierile lui pirice, explicitând fenomenul prin faptul că *„în tradiţiile culturale ale tuturor popoarelor, erotismul şi sexualitatea au fost puse întotdeauna în legătură cu focul*[11]*"*. Pot fi prelevate astfel convergenţe între prototipul livresc şi cel popular. Deşi la un prim nivel de receptare apropierea dintre cei doi seducători, Zburătorul şi Don Juan, (mai mult sau mai puţin exponenţi ai *„sacrului murdar nociv"*[12]), poate părea un excurs, ambii se axează pe aceleaşi principii ale cuceririi. Disjuncţiile sunt şi ele multiple. Dacă în recuzita Don Juanului persuasiunea prin logos constituia un mijloc principal de seducţie, Zburătorul, ca duh sau nălucă, nu avea nevoie de astfel de preludii. Ambii se inserează doar la lăsarea nopţii, sunt creaturi ale nocturnului, iar dacă primul aparţine exclusiv imaginaţiei auctoriale, Zburătorul este rezultatul fanteziei populare colective. Psihoza este în ambele cazuri superlativă, victimele aflându-se ulterior într-un fel de transă erotică, dublată uneori de nebunie şi de dorinţa de scalpare thanatică a culpabilului, în cazul femeilor din haremul donjuanesc.

Cea mai veche atestare documentară a acestui mit poate fi identificată în opera lui Dimitrie Cantemir, ***Descrierea Moldovei***. Portretul este arhicunoscut, iar interferenţa dintre vocea comunităţii, aparţinătoare unei culturi a ruşinii, şi nu a vinovăţiei[13] - şi mentalitatea auctorială, reticentă la fabulaţii, facil sesizabilă: *„Înseamnează cel ce zboară. Ei zic că e o nălucă, un tânăr frumos, care vine noaptea la fete mari şi la femeile de curând măritate şi toată noaptea săvârşeşte cu dânsele lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalţi oameni, nici chiar de cei care îl pândesc. Iar noi am auzit că unii bărbaţi însuraţi mai inimoşi au prins asemenea zburători şi, când au aflat că sunt făpturi cu trup ca şi alţii, i-au pedepsit cum li se cădea"*[14]. Iată deci că, încă din folclor, prototipul este copiat, sosiile sale acţionale practicând... falsul de identitate, pentru a beneficia de aceleaşi avantaje. Nu altfel stau lucrurile cu Don Juan, simplii exponenţi ai masculinităţii neatractive, dorindu-şi cu ardoare să se substituie acestuia, deoarece apetitul bulimic pentru harem constituie o tară protoistorică a sexului tare. Valetul, Leporello sau Sganarelle, uzează primii de acest tertip, iar în piesa lui Michel de Ghelderode, ***Don Juan sau amanţii himerici***, toţi bărbaţii ajung, ilar şi parodic, indiferent de rasă sau clasă socială, (africani, muţi, surzi, orbi), să se autoproclame Don Juani.

Credinţa în Zburător este semnalată şi în Ţara Românească de către Iordache Golescu, un secol mai târziu, dar informaţiile cele mai

complexe sunt furnizate de către B.P. Hasdeu în ***Chestionarul juridic*** şi ***Chestionarul lingvistic*** din 1884, publicate de Ion Muşlea şi Ovidiu Bârlea în ***Tipologia folclorului din răspunsuri date la chestionarele lui B.P. Hasdeu***[15]. Indiferent de proveniența mărturiilor culese de la informatori, atributele Zburătorului sunt aceleaşi: frumusețe, zvelțete efeminată, cvasiandroginică şi o aparentă inofensivitate a portretului fizic, ce încartiruieşte, *in facto,* un fond demonic. El nu seduce, ci doar agresează erotic, excluzând din apanajul sexualității preludiul şi postludiul. Stratagemele sale nu se îndepărtează prea mult de recuzita umană: *„Zburătorul rătăcea noaptea, între miezul nopții şi cântător, dând târcoale ulițelor, grădinilor, livezilor şi caselor, pentru a tulbura fetele de măritat, nevestele părăsite şi văduvele pătimaşe după aventuri sentimentale. Subtil se metamorfoza uneori chiar în iubitul celor ademenite şi petrecea cu ele până după cântători. Pasiunea lui se dezlănțuia orgasmatică, noapte de noapte, până la neurastenizarea victimei, care putea chiar să moară de freamăt oniric. [...] Activitatea Zburătorului era numai oniric-erotică. Urmele fiziologice lăsate de presupusa lui victimă ținteau la autoflagelarea simțurilor, la dereglarea psihotică, de tip neurastenic şi uneori epileptoidică, tipice sindromului hipersexualității.*[16]" Romulus Vulcănescu[17] include printre demonii erotici creați de Nefârtatul, incubii şi sucubii. Primii, sunt demoni virili, pe când cea de-a doua categorie include demoni feminini, ambii practicând ravagii erotice perturbatorii, deconcertante. Măştile acestora par a fi similare cu cele ale seducătorului. Zburătorul pare un maieut erotic, altruist, care se ocupă de femeile vitregite senzorial, fiind un descătuşător de energii hormonale. Cuceritorul lui Tirso de Molina uzita aceleaşi strategii rudimentare, practicând nonşalant substituția, falsul identitar şi vestimentar, inserându-se iubiților, logodnicilor, amanților femeilor vizitate. Întocmai ca şi în cazul lui Don Juan, personajul folcloric parcurge itinerariul de la rit la mit, printr-o inoculare contagioasă în toate formele de exprimare literară. Există însă, pentru a fi salvat de ravagiile zburătoreşti, ritualuri profilactice, (descântecul de dezburătorire), eficient, se spune, cu ajutorul unei bătrâne specializate, care melanjează nouă buruieni diferite, pentru a alcătui poțiunea benefică. Pentru femeile atinse de morbul donjuanesc antidotul n-a fost încă descoperit, singura... profilaxie viabilă fiind strămutarea culpabilului în imperiul thanatic. În ambele manifestări cantitatea prevalează asupra cantității, similară fiind distributivitatea erotică şi insațiabilitatea sardanapalică a protagoniştilor.

Victor Kernbach, în ***Universul mitic al românilor***[18], inventariind duhurile demonice autohtone, remarcă preponderența celor feminine: fie

malefice, (Iele, Vâlve, Drăgaice, Nedei, Vântoase, Brehne, Strigoaice), fie benefice, (Ursitoare, Sânzâiene), cărora le ataşează o categorie mixtă, cea a Zânelor şi Piezelor, în vreme ce tagma duhurilor virile este una restrictivă, reducându-se la Vârcolaci, Strigoi sau Moroi. Interesant este faptul că, încă din folclor, avem şi o replică feminină a seducătorului, Zburătoroaica, dar poate fi relevată o doză de misoginism popular în evidenţierea reprezentărilor acesteia. Portretul ei fizic este tributar esteticii urâtului, iar perimetrul de expansiune limitat la doar două categorii de bărbaţi: cei hipervirili, (pe care se simte datoare să-i sancţioneze pentru omnipotenţa şi distributivitatea hormonală) şi tinerii neiniţiaţi, (care au nevoie de un guru senzorial). Există totuşi o compensaţie. Spre deosebire de suratele sale livreşti, Donele Juane, care sfârşesc iremediabil prin a deveni victime ale pururi Seducătorului, vorace, Zburătoroaica, rămâne de fiecare dată la statutul de devoratoare senzuală a masculinităţii, nesancţionată de nici o instanţă. Fără a supralicita similitudinile dintre Zburător şi Don Juan, ambii trebuie circumscrişi tipologici cuceritorului. Probitatea şi virtualitatea dublului feminin, numită doar de Mircea Vulcănescu *Zburătoroaică*, stă sub semnul dubiilor. Victor Kernbach[18] înregistrează manifestări sporadice ale Zburătorului imaginat ca personaj feminin. În schimb, este portretizat un subprodus al mitului, superstiţia referitoare la Calul Dracului, (prelucrată şi de I.L. Caragiale în nuvela fantastică omonimă). Vrăjitoarea ademeneşte prin incantaţii magice tinerii neiniţiaţi, care acţionează ca în transă, magnetic, devenind sclavi ai poftelor sardanapalice ale nălucii.

Costache Negruzzi – Zoe (1829)

O placentară infuzie a motivului seducătorului poate fi prelevată din nuvela ***Zoe*** (1829), a lui Costache Negruzzi, scriitură circumscrisă esteticii romantice, în care dramatismul şi exagerările specifice curentului sunt inerente. Ca moto, autorul alege un fragment din ***Blason de l'Amour***: *„Amor en latin fait amor: Or donc provient d'Amor la mort: / Et paravant, soulcy mord / Deuil, pleurs, pièges, forfaits, remords*". Nu ai nevoie de percepţii apriorice, premonitorii, pentru a putea trasa, după un astfel de moto explicitant, cu rol de *captatio benevolentiae*, epicentrul tramei. Acţiunea este amplasată în toamna anului 1827, protagonistul fiind prezentat balzacian, încă din primele rânduri: *„un tânăr coconaş, elegant costumat după moda curţii. Într-un cuvânt, orice damă l-ar fi văzut în costumul acela nu s-ar fi putut opri a coti pe vecina sa şi a zice în jargonul vremii de atunci, ah Psihimi, uită-te*

cât e de nostim". Identitatea lui este şi ea repede demascată. Tânărul Iancu va fi introdus strategic în iatacul unei pubere orfane sărace, (temă predilectă a romanelor de mistere) care, insistentă, îl chestionează asupra intensităţii sentimentului erotic. Habitudinea interogatoriului este atestată de răspunsul glacial al bărbatului, care susţine că a elucidat această întrebare de cel puţin o mie de ori până atunci. Imploratoare, aşezată melodramatic în genunchi, într-o poză romantică, (în care lacrimile aferente recuzitei bine-nţeles că nu pot fi omise), eroina-i mărturiseşte tânărului faptul că va deveni mamă, neuitând să-i amintească sacrificiul carnal, pe care şi l-a asumat doar în virtutea insistenţelor *soupirant*-ului.

Rechizitoriul intentat seducătorului continuă, într-un crescendo dulceag-ameninţător, până când eroina, epuizată de acest lamento crocodilian, leşină: *„Deşănţată pretenţie! zice conaşul, răsucindu-şi mustele. Zice că i-am jurat s-o iau, ca când astfel de jurăminte se mai ţân vreodată*". Iată un clasic conflict Don Juan-Donna Anna, care beneficiază în plus de atributele paternităţii repudiate. Deşi decalajul estetic şi temporal al creaţiilor noastre în raport cu cele universale, creează un complex de inferioritate, atât la nivel calitativ, cât şi cantitativ, nuvelei lui Negruzzi îi revine meritul de a fi indus şi în literatura indigenă ideea de paternitate în raport cu manifestările donjuaneşti. Protagonistul acumulează astfel, atât prerogativele unui *dandy*, (prin vestimentaţie şi viaţa boemă), cât şi pe acelea de seducător. Îi vom conferi totuşi apelativul de Don Juan monocord, (ca urmare a unei unice pângăriri a florei feciorelnice) şi din pricina adoptării aceloraşi ritualuri axate pe supremaţia logosului ca şi în cazul prototipului. Distributivitatea sa nu este omisă, fiind semnalată prezenţa, în raza sa de iradiere senzuală, a încă trei reprezentante ale gintei feminine. Totodată, practica descotorosirii, nu tocmai cavalereşti, de un balast erotic incomod, se resimte puternic în infratext.

În subcapitolul doi este reactualizat traiectul biografic al eroinei, fiică de boier *„ţinutaş"*, a cărei mamă s-a stins la naştere, tatăl decedându-i şi el pe când accasta avea 15 ani. Educaţia simplistă şi autodidacticismul o determină să fie sensibilă de timpuriu *„la măgulirile desfrânaţilor"*, nebeneficiind de consultanţa morală parentală. Uşor manipulabilă prin logos, pubera este magnetic atrasă de strălucirea uniformei unui ofiţer *„galant, cinstit şi birbant"*, (termenul median nefiind, *in facto*, decât un pseudocalificativ comportamental, supus repede discreditării), numit Iliescu, alături de care trăieşte vreme de o lună o dragoste carnală, sustrasă intemperiilor eticii. Platitudinile unei iubiri nepigmentate de certuri, marcate de o obedienţă frustrantă cognitiv, fără iniţiative şi condimentele necesare supravieţuirii vieţii de cuplu, îl fac pe acesta să se îndepărteze de ea. Contrar

tranchilității aparente a firii, Zoe, într-un moment de revigorare temperamentală, (când îi găsește în buzunar un bilet de amor adresat unei rivale), vrea să-l împuște. Incertitudinile femeii sunt repede aplanate, cameleonicul seducător mărturisindu-i că, de fapt, scrisoarea îi era adresată. Solilocul infirmă, însă, aserțiunile: *„Domnul știe ce-mi vor face celălalte trei pe cari nu le poci amăgi așa de lesne. Blăstămată de slugă! a greșit răvașele; în loc să-l dea pe cel verde Zoei, i-a dat pe cel roz, așa va fi făcut și cu celălalte.*" Deși pe moment reușește să se sustragă victorios furiei furibunde a metresei înșelate, în Iliescu microbii fricii încep să germineze. Episodul este similar celui din libretul lui da Ponte, (din opera ***Don Giovanni*** a lui Mozart), când croul pare dotat, într-un monolog exterior, cu percepții premonitorii: *„Fata asta disperată, ah, mă va nenoroci!"*

Subcapitolul trei preia un moto al lui Victor Hugo: *„Oh! N' insultez jamais une femme qui tombe / Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe*", ce cristalizează expansiunea viitoare a subiectului, a cărui acțiune este permutată la un interval de un an. Autorul revine asupra celui de-al doilea amor al Zoei, cel cu Iancu B., pe care fata, deși trecută o dată prin școala cuceritorilor de mahala îl acceptă, captivată de aerul său timid, fals inofensiv și mai... *„retirat*", în viziunea ei – semn al statorniciei și al *„netărășeniei*". Înșelată din nou, de această dată și însărcinată, Zoe se îmbracă în negru și, ca o croină antică și tragică proclamă sentențios: *„Oamenii ăștia mincinoși și vicleni nu știu câtă tărie este în inima unei tinere ce s-a dat pentru toată viața; dar afle acum!*" După un asemenea didactic discurs, simți acordurile funebro-animatoare ale ***Eroicei*** invadând seismic poetica atmosferei. Inițial ea dorește să se răzbune la asasinarea lui Iliescu, însă renunță. Lasă un bilet în care mărturisește posterității infamia lui, îl iartă (pseudo)-generoasă pentru moartea de care-l consideră totuși responsabil, dar nu-i acordă grațierea pentru aceea a copilului încă nenăscut. Amenințându-l, (ca în variantele spaniole), cu focul Gheenei, Zoe își deleagă foetusul să o răzbune, apoi se sinucide.

Ultimul subcapitol are ca moto un alt vers hugolian: *„Hélas, que j'ai vu mourir de jeunes filles*" și reproduce o conversație între doi tineri, pe care-i presupunem a fi protagoniștii evenimentelor mai sus relatate. Iancu, revenit boem și candid la domiciliu, își descoperă *„odaia și patul pline de sânge și pe dânsa moartă*". Din dialogul celor doi sunt remarcate tendințele de dezvinovățire ale lui Iancu, circumstanțele atenuante ale inocenței sale fiind grefate pe constatarea insidioasă că n-a fost singurul beneficiar al nurilor fetei, (*„rău trebuie să le fi părut tuturor tinerilor care au cunoscut-*

o"), încercând astfel să-şi diminueze culpa printr-o augmentare post-mortem a imoralităţii fetei.

Finalul nuvelei, romantic şi fantastic în acelaşi timp din punct de vedere tematic, aduce o reparaţie morală, de factură tradiţionalistă, eroinei: Iancu B. moare de *„o straşnică inflamaţie de crieri"*, agresat perpetuu de fantasma unei femei însângerate care vrea să-l împuşte. Subconştientul i-a îngenunchcat definitiv raţiunea, pângăritorul a fost sancţionat, dar, moralist şi moralizator – şi victima. Cu tot melodramatismul impus, cu scene de un macabru ilar, romantisme ieftine şi desuete, patmos superlativizat, nuvela lui Costache Negruzzi are meritul de a fi impus în proza românească un portret al seducătorului, a cărui galerie va fi cimentată consistent în deceniile ulterioare.

Radu Ionescu- Don Juanii de Bucureşti (1861-1862)

Exegetul Dim. Păcurariu[19] semnalează, în această perioadă, în vederea conturării profilului spiritual al seducătorului, fragmentul de roman ***Istoria lui Alecu Şoricescu***[20], scris înainte de 1848, în care sunt relatate expansiunile ariviste ale unui tetrilogofăt Eftimie, catalogat drept *„domnul Jean al al soarélelor de mahala"*, (o transpunere onomastică autohtonizată a lui Don Juan), personaj cu veleităţi vestimentare *dandy*-ste, repudiat de societate, *„fiindcă era ridicol, că era din tălpi până în creştet întotdeauna în negru ca un vizitiu de dric."* Mefistofelica întrupare este cea care va declanşa declinul şi, ulterior, ruina familiei Alecu, lucru facil anticipabil, dacă se ia în consideraţie premonitica prezentare vestimentar-cromatică.

Deşi neelucidate, ***Tainele inimei*** (1850), proiectul epic nefinalizat al lui M. Kogălniceanu, se convertesc într-o diatribă la adresa moravurilor contemporane, cu o faună densă, cosmopolită, imorală, pe care autorul ***Introducţiei*** la Dacia literară, le încriminează cu cinism. Incipitul narativ fixează toposul de expansiune, în care vor gravita personajele-marionetă. ***Confetăria lui Felix Barla*** *„este locul plăcut unde se adună gloata de bogaţi, de târâie-brâu, de curiozi, de alergători după havadisuri (puriştii limbii noastre binevoiască a-mi ierta această expresie barbară), de femei à la mode, de lorete, de tineri anglomani,* ***dandies şi gentlemen riders****, de lei şi paralei, şi, în sfârşit, acea gloată care, prin o generală convenţiune (iertaţi-mi că nu zic convenciune), se numeşte obicinuit societate aleasă, când de multe ori este foarte amestecată"*[21]. Demascând influenţa tot mai pregnantă a producţiilor de împrumut, inclusiv a celor culinare, adeptul autohtonismului realizează câteva crochiuri de personaje, importante acestui studiu deoarece sunt circumscrise tipologiei

dandy-ului. Analizând contrastiv portretul a doi prieteni, autorul se opreşte asupra atributelor celui dintâi: *„Unul era un elegant, un dandi, un leu, cum îi vrea să-i zici, şi toate aceaste în larga întindere a cuvântului"*. De profesie militar, colonelul Leşescu, (deşi necriptată, onomastica este tributară esteticii *dandy*-ste), suferă acut din pricina neputinţei de a-şi exhiba distincţiile militare şi în viaţa civilă. Vestimentaţia este elaborată, iar tendinţa de a le etala celorlalţi superioritatea, irumpe la tot pasul. Deşi în etate de doar 26 de ani, portretul fizic, nobil şi efeminat, lasă să se întrevadă excesele imorale prea timpurii. Colonelul nu este un Don Juan, ci un *gigolo* arivist, care-şi datorează decoraţiile nu meritelor militare, ci *„protecţiei unor dame în vârstă, deşi nu şi de purtare respectabilă"*. Tot dihotomic şi moralist, sunt creionate portretele feminine, Elena fiind prototipul castităţii, iar Laura al cocotei şi cochetei în acelaşi timp.

În prefaţa ce însoţeşte ***Dandysmul*** Adriana Babeţi defineşte etica şi estetica acestui comportament, pe care-l consideră o stratagemă de seducţie de tip kierkegaardian, cerebrală şi frigidă afectiv: *„din oroarea/spaima/dezgustul faţă de feminin decurge, cel mai adesea, refuzul căsătoriei şi al procreării. Celibatul ar fi idealul unui dandy autentic. [...] E adevărat, majoritatea dandy-lor sunt homosexuali şi pedofili. Dar nici în acest caz nu se poate vorbi de pasionalitate. Dandy-i sunt incapabili de a iubi pe altcineva. Iar dacă totuşi o fac, celălalt este o simplă proiecţie a propriului eu. Dacă îşi elaborează o întreagă strategie de seducţie, dacă aţâţă, dacă stârnesc pasiuni, fermecând bărbaţi şi femei deopotrivă, o fac «la rece», fără să se implice. [...] Cu un întreg repertoriu: de la cel corporal (fie «direct»: vestimentaţie, miros, voce, privire, gest, proxemie, fie «oblic»: absenţa corpului, obiectul fetiş), la cel verbal în spaţiul conversaţiei (învăluirea, distanţa, disimularea, suspansul) şi până la cel scriptural (biletul, scriesoarea, dedicaţia)"*[22]. Mult mai pudibondă în raport cu suratele sale europene, literatura română va cunoaşte *dandy*-i în adevărata accepţiune a lexemului, abia la Mateiu I. Caragiale, prin Poponel, ca Sancho Panza al lui Gore Pirgu şi Mansica Drângescu, ce prefera compania doamnelor. Un incurabil *dandy* este însuşi autorul ***Crailor...***, ale cărui strategii de cucerire, atât în plan livresc, cât şi biografic, (în corespondenţă), vor fi analizate într-un capitol ulterior.

Mai aproape de motivul seducătorului este I.M. Bujoreanu care, în ***Misterele din Bucureşti*** (1862), inserează un personaj pitoresc, Gălăţescu, *„amant de profesie, june-prim când e vorba de amor cu venituri"*[23], adică un Don Juan zestral. Cvasiomonima scriitură a lui George Baronzi[24] permută cu umor accentul asupra sorţii amarnice a gintei masculine contemporane lui, nevoită să înfrunte donquijoteşte noroa-

icle polisului, în timp ce consoartele lor se plimbă cu trăsura. De astă dată veleități donjuanești au femeile, modelul inconstanței distributive fiind doamna Răsturnica, (a cărei onomastică este voit licențioasă), pe care personajul-narator o compătimește, maliții și fals comprehensiv, pe motiv că: *„N-are decât trei amanți, un locotenent de cavalerie, un căpitan de artilerie și un aspirant la directoria Ministerului Afacerilor Streine, afară de bărbatul său".*

Majoritatea proiectelor epice din acest timp, (în mare parte nefinalizate, de o calitate de cele mai multe ori îndoielnică), sunt simple permutări pe teren autohton a unor modele occidentale. Gheorghe Glodeanu, radiografiind climatul narativ, opinează: *„Imitația demască tocmai poziția de inferioritate în care se găsea romanul românesc la începutul secolului al XIX-lea, dar ea are și un rol catalizator prin stimularea creației originale. Chiar dacă se situează sub semnul mimetismului și al epigonismului, este vorba despre o perioadă de întemeiere, de încetățenire a acestui gen. Acest lucru face ca încercările lăudabile ale unor autori precum I. Ghica (**Istoria lui Alecu Șoricescu**, manuscris anterior anului 1848), M. Kogălniceanu (**Tainele inimei**, 1850) [...] Radu Ionescu (**Don Juanii de București**, 1861-1862), Constantin Aricescu (**Misterele căsătoriei**, 1861-1863), Ioan M. Bujoreanu (**Misterele din București**, 1862), George Baronzi (**Misterele Bucureștilor**, 1862-1864), să nu poată fi ignorate."* [25]

Publicat fără semnătură în ziarul ***Independința*** (1861-1862), fragmentul ***Don Juanii de București*** a fost atribuit inițial lui Ion Ghica [26], apoi fratelui său Pantazi[27], adevărata paternitate fiindu-i recunoscută abia în anul 1967 de către Fl. Ghiță și Ștefan Cazimir[28] și conferită, indubitabil, lui Radu Ionescu, celebru gazetar și autor al ***Principiilor criticii***. Conform modei timpului, particulele narative sunt însoțite de o scrisoare pe care autorul o adresează redacției, un rechizitoriu în care pledoaria pentru roman, *(„arta romanescă este o artă de explorare sau de indiscreție"*[29]), pentru dezvoltarea lui într-o manieră originală, trădează o percepție deosebit de profundă a fenomenului literar pentru acea vreme. Raportându-se la ***Comedia umană*** ca la un *summum* apoteotic și proteic al umanității, consiliind scriitorii autohtoni să uziteze inițial șabloane literare mai inteligibile, *„încântătoarele romanțe de obiceiuri ale lui Thackeray și Dickens"*[30], dotat cu un ultra-văz estetic și o conștiință a minusului valoric pe care-l deținea literatura română în acea epocă, observațiile lui Radu Ionescu asupra acestei specii sunt viabile și concise. Rechizitoriul făcut acestei forme de expresie artistică se află în deplină consonanță cu optica vremii și cu apetitul

contemporanilor, atât pentru faptele senzaționale, menite a turmenta donquijotește conștiințe, cât și pentru decupajul veridico-realist al *„feliilor de viață"*.

Romanul propriu-zis debutează printr-o prezentare psiho-morală a portretului donjuanesc, pe când capitolul doi se convertește într-o virulentă diatribă, o critică acerbă împotriva decadenței vertiginoase a moravurilor, săgețile criticiste țintind în special falia adolescentină a societății, un tineret imoral și lipsit de cele mai elementare principii etice. Celelalte trei capitole, desfoliate după incipitul argumentativ, explicitat estetic, nu permit dezvăluirea și nici decodarea totală a proiectului narativ. În prefața consacrată fragmentului de roman, Ștefan Cazimir semnalează înrudirea lui Radu Ionescu cu Balzac, autorul român preluând de la mentorul său francez tehnica detaliului, minuțiozitatea descrierii vestimentare și a personajelor, *„Dar mai cu seamă prin mersul centripet al descrierii cadrului (imaginea panoramică a Bucureștiului, urmată de înfățișarea străzii, a caselor vecine și abia la sfârșit a apartamentului eroilor), influența tehnicii balzaciene devine evidentă."*[31] Prezentarea tavernei în care se derulează jocurile de noroc conferă lui Mateiu I. Caragiale posibilitatea extracției prototipurilor crailor săi din minereu autohton: *„Analogia dintre **Don Juanii de București** și **Craii de Curtea-Veche** a făcut-o întâi Mircea Zaciu, într-un studiu din 1957 și au reluat-o tacit I. Negoițescu și Al. Piru. Un pasaj din capitolul introductiv (**Ce este Don Juan**) indica de altfel limpede intenția autorului de a descrie în cartea sa Don Juani caricaturali, adevărați crai mateiucaragialeștI*[32]". Personajele-marionetă, acționând parcă hipnotic, par a opera o transpunere a ***Junilor corupți*** pe teren epic: *„Ei nu iubesc nimic, nu speră nimic, nu lucrează nimic și se plâng de viață și sunt cu un picior în mormânt."* Apăsând iremediabil tasta *„dolce far' niente"*, tabloul grotesc, boem al *spleen*-ului realizat de Radu Ionescu, pictează funebru, rembrandian, viitorul societății. Prezentarea exponenților unei astfel de comunități, clișeizează obiectivat o stare de fapt generală, de factură baudelaire-iană, (din care *„idealul"* este total omis, făcând loc *spleen*-ului). Descendenți acționali, aclimatizați ai lordului Georges Brummel, a cărui atitudine și vestimentație o preiau întocmai, tinerii aceștia, așezați la mesele de joc, uzitează un limbaj propriu, pe care autorul îl exploatează atât cu ironie, cât și cu o detașare omniscient-demiurgică, al acelui *oeil de trop* patronal al păpușarului care panoramează acest *„cuib de nobili"*: *„limba era însă vorbită de persoane dimprejurul mesei, care părea a fi oameni și ascultându-i de mai multe ori, observi că această limbă are vorbele sale, are vocabularul său, are expresiile sale proprii precum: **paroli, maz, face,***

îndoite, colțuri, ochiul, sonica, arebur, trei pe margine, figură, chelnva în față, cvartă de rigă și multe asemenea cuvinte cabalistice."

Capitolul întâi tentează o portretizare a lui Don Juan, în special prin intermediul referințelor literare și a unor citate aparținând lui Molière sau Alfred de Musset, având scopul didacticist de a reliefa dihotomic atributele clasice și cele aflate la antipod, în zona *kitsch*-ului imund, a seducătorilor contemporani: *„Nemărginita deosebire între Don Juan frumos, poetic, încântător, cu figură radioasă și aceste urâte, vulgare și disprețuite ființe, cu fața înnegrită și întunecată; între Don Juanul înamorat de frumos și căutând în viață idealul și între aceste ființe fără nume, iubind viținl și căutând în fundul cupei desfrânarea. [...] Am stăruit asupra acestui tip al lui Don Juan spre a nu se amesteca razele sale, strălucirea sa, amorul său, cu umbrele, cu desfrânarea unor ființe cari nu iubesc nimic în viață, decât numai pe dânșii poate, cari caută plăcerea oriunde și cu orice mijloace [...] cari caută în orgie și în desfrânare, moartea urâtului ce-i usucă.*" Opțiunea scriitorului român pentru prototipul clasic este interesantă, dar pe lângă stilul incisiv, abrupt, ornamentat din plin cu epitete și pleonasme deloc voluntare, Radu Ionescu pare a omite sau a nu cunoaște principalele caracteristici ale Don Juanului anteic. Dacă Alfred de Musset i-a conferit o mantie romantică, îmbălsămându-l idilic, iar Molière l-a umanizat, făcându-l simpatic și obligându-ne parcă să-l aprobăm, variantele-prototip atestă un seducător odios care, chiar dacă e frumos, poetic, (un adevărat virtuoz al logosului) și încântător, (fiindcă portretistica tradiționalistă și rolul de cuceritor incurabil i-o cer), rămâne totuși un epicureu convins, un desfrânat, un cuceritor, un adept al raptului și a substituirii, care nu se poate sustrage pedepsei divine, ca urmare a exceselor sardanapalice comise asupra numeroaselor victime... benevole.

Antiteza, deloc benefică, operată de Radu Ionescu, nu are nici pe departe efectul scontat: deplângerea excesivă a moravurilor actuale are un impact invers, melodramatismul exacerbat nemaireușind să impresioneze auditoriul. Ca simplu reflex psihologic, ajungi să iei personajele ca atare, nemaisupunându-le vreunui oprobiu moral sau etic. Abia în capitolul trei, *Doi amici*, începe desfășurarea propriu-zisă a romanului. Pe scenă apare Gogor Terez, un tânăr de 28 de ani, care este prezentat întins pe pat, într-o poziție balcanică, de lenevie superlativă, având o vestimentație în care cromatica se melanjează într-o manieră ilară, fistichie, stridentă: albastru, galben, roșu-auriu, o ambianță orientală, din care lipsesc doar haremul și șalvarii. Gogor Terez este secondat de bunu-i prieten, Alexandru Paloti, (onomastica este fanariotizată și ea). Ei împrumută câțiva galbeni de la cămătarul Colán, în vederea susținerii partidei de cărți din acea seară. În capitolul V, intitulat ***Unde cunoaștem pe donjuani*** - este înfățișată pe larg

fauna cavaleresc-carnavalescă. Portretistica este parodică, vădind un acut simț al umorului, negru pe alocuri, al scriitorului român. Lumea aceasta, ieșită parcă din marsupiul simbiotic al lui Thackeray și Rabelais, invită la introspecție. Colán - cămătarul este arătos, *„cu degetul cel mare atârnat de tăietura ghiletei de la umăr și cu capul în sus, mișcându-l în dreapta și în stânga, Paloti, cu gherocul închis la piept și cu mâinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte și adusă înainte"* etc., trei crai à la Mateiu Caragiale, dar în nici un caz trei Don Juani, trei *dandy*, dar nu trei seducători, trei marionete, ilare și automatizate ale opacității intelectuale și morale. Poate că, finalizat, proiectul ar fi conferit întrupărilor și veleități donjuanești. Deocamdată doar efeminarea și androginizarea au fost relevate în această schiță de roman. Lipsa de activitate, pervertirea etică, (eroii fiind niște cartofori redutabili) nu vădește nici măcar cu indulgență niște atleți afemeiați, impotența lor de natură senzorială nefiind una simulată.

Obstinația autorului de a-și intitula romanul ***Don Juanii de Bucureşti*** se concretizează practic doar la nivelul onomasticii, (influența franceză făcându-se pregnant resimțită), deși intenția lui a fost să ofere, *in facto*, o replică autohtonă, caricaturizată, a motivului. Nedefinitivarea proiectului lasă problema neelucidată. Dubiile depășesc nivelul componistic. Chiar dacă ar fi reușit să-și concretizeze schițele, ***Don Juanii*** lui Radu Ionescu nu ar fi depășit statutul unor *dandy*, (în cel mai bun caz) sau al unor crai, (varianta ultimă părând a fi cea mai viabilă).

C.D. Aricescu – Misterele căsătoriei

Inclus de către exegetul Marian Barbu în categoria *„falselor mistere"*[33], romanul în trei volume al lui C. D. Aricescu, (1861, 1863, 1886), ***Misterele căsătoriei***, poate fi circumscris tipologiei celor de moravuri. Influența franceză este ușor perceptă, autorul fiind tributar lui Paul de Koch, (***Psychologie du mariage***), dar și lui Eugène Sue sau Balzac. Cele trei părți poartă titluri sugestive: ***Bărbatul predestinat***, ***Bărbatul diplomat***, ***Bărbatul deziluzionat***, anticipând, deloc imprevizibil, direcțiile de analiză ale cazurilor expuse. Deși diluat epic și deranjant supraîncărcat cu citate ori comentarii din J.J. Rousseau, Aristotel, Molière ș.a.m.d., demersul narativ se convertește într-o didactică aplicată a subteranelor maritale. Dacă cel care generează îndepărtarea femeii de principiile castității este soțul, rolul de reparator kathartic, senzorial, îi revine amantului. Deziluzionată ca urmare a vieții sardanapalice a bărbatului ei, Cerbureanu, care după ce a contractat serioase datorii și a părăsit o femeie cu care avea doi copii, întreținând și după căsnicie relații erotice cu o văduvă, Avestița ajunge în partea a doua a

cărții, saturată de comedia conjugală jucată în primul volum, soția fostului său amant, Misticescu. Onomastica protagonistului este rudimentară, deconspirând tara caracterială predominantă a personajului. El este un seducător și un *dandy*, în egală măsură, un amant profesionist, bun cunoscător al misterelor feminine, dar și un lucid, cerebral analist al faunei conjugale. La un bal propune un joc de îndepărtare a fardurilor și măștilor, prezentând obiectivat ***O galerie de tablouri conjugale***. Căsnicia este percepută ludic, ca instituție ce încurajează și legalizează decadentismul. Misticescu reprezintă un informator avizat, creditabil, cu atât mai mult cu cât, ghicim în infratext, cazurile etalate cu omnisciență, nu sunt străine perimetrului său de expansiune erotic. El devine astfel un Casanova, prieten și consilier senzualist al femeilor, un descătușător de energii, care restituie amantelor sale încrederea pe care a lor consorți le-au știrbit-o. Soluția, paradoxală, nu constă într-o reabilitare a sinelui, prin promovarea unei conduite stoice și morale ci, din contră, într-un reparatoriu drept la replică într-ale pervertirii. Devierile comportamentale ale femeii de codul *Convenționii conjugale* sunt privite cu condescendență și comprehensiune. Vina este întotdeauna a bărbatului, (și din acest punct de vedere există similitudini cu acele *Cours de Dames* ale evului mediu cavaleresc, care judecau litigiile de amor), fie că aceasta este una reală sau aparentă. Ironic și didacticist, acest corifeu al carnalului prezintă mariajul dintre un bărbat de 50 de ani și o tânără de 17. Considerat de anonimul autor al ***Catastihului amorului***, ca un fel de *„prostituție cu acte"*, matrimoniul de acest tip va încuraja mitomania nevestei care, la apariția soțului era constant *„amalată"*, în regim nocturn însă, revenindu-și subit: *„Este femeia cea mai uşurică din câte am văzut şi am auzit. Cu toate astea are inima bună; aşa de bună, încât nu ştie refuza nimic, nimănui... Când vei cerceta lista conchistelor sale, te vei mira văzând un ispravnic alăturea c-un logofeţel, un artist alăturea c-un lipţcan, un maior alăturea c-un cadet, un profesor alăturea c-un elev de 15 ani... Suma totală a muritorilor pe care cocheta noastră i-a făcut fericiţi se urcă la 40 minimum"*[34]. Ulterior este portretizat mariajul ridicol și burlesc al unui cuplu incompatibil... intelectual. Soția este turmentată donquijotește de cărți, motiv pentru care își urăște bovaric consortul, *„numai fiindcă nu semăna cu eroii din romanţurile care citise când era fată mare"*. Părăsindu-și *„nevrednicul"* bărbat, care nu se ridica la nivelul expectanțelor sale, modelate cognitiv pe filieră livrescă, femeia-și alege un amant care-i îndeplinește toate capriciile exotice, (poetica atmosferei fiind puternic condimentată cu romantisme desuete), dar din pricina căruia va ajunge să se otrăvească. Motivația gestului este bicefală: trebuia, în primul rând, să se ridice la statutul de eroină, literatura conferindu-i suficiente argumente structu-

rale, cu rechizitorii ale sinuciderilor erotice. În plan secund însă, troncază gelozia, senzația abia perceptibilă că ar putea să fie înșelată. Tot o victimă masculină este și amantul-poet, ***Bărbatul deziluzionat***, efuziunilor lirice, frumos cadențate, fiindu-i preferate manifestări mai concrete, prozaice.

Deși tributar mimetismului de sorginte galică, romanul lui C. D. Aricescu inoculează perimetrului tematic autohton motive de largă circulație și tipuri psihologice, dintre care frecvent irumpe cel al cochetei și al bărbatului distributiv sardanapalic. Un personaj aparte, ceva mai bine conturat, este Misticescu, amant profesionist, seducător de factură cerebrală, etapizată și *dandy*. Inițiator erotic și hermeneut al misterelor conjugale, personajul este și un *porte-parole* auctorial, care avertizează asupra tarelor camuflate sub edificiul matrimonial.

Un bărbat deziluzionat și abia apoi reabilitat prin ***predestinare*** este Manoil, protagonistul tramei omonime a lui Dimitrie Bolintineanu, scriere anterioară ***Misterelor căsătoriei***. Adoptând formula romanului epistolar, Manoil este subintitulat *„roman național"*, probând încă odată firava conștiință estetică și neclaritatea percepției dinamicii formelor literare la scriitorii noștri pașoptiști și prepașoptiști. Deși, după revenirea de la Paris eroul este poreclit de anturaj *„micul Don Juan"*[35], mult mai multe dintre prerogativele prototipului clasic le deține Alexandru C., care va deveni ulterior un guru într-ale desfrâului pentru încă sentimentalul și inocentul Manoil. Eroul prezintă puncte de tangență evidente cu Jacob, din ***Țăranul pervertit*** al lui Marivaux, dar și cu Julien Sorel sau Rastignac. Deși femeile nu sunt imune la farmecul degajat de acesta, orgoliul de castă le determină să-l repudieze sau doar tolerеze în societate, Manoil devenind foarte repede un paria sentimental. Bolintineanu, apologet al romantismului, prezintă dihotomic prefacerile pe care le poate opera *„etern femininul"* în codul comportamental al unui bărbat. Marioara este *„demonul-femelă"*, conform sintagmei baudelaire-iene, care bulversează crezul etic al lui Manoil, provocându-i o scismică decepție erotică și tot o femeie, angelică de această dată, îi va sista plonjarea pe traiectul degringolant al pervertirii morale.

Alexandru C., deși rival al protagonistului la nurii Marioarei, care îl și preferă, de altfel, având în spate un arbore genealogic și o avere consistentă, se metamorfozează într-un veritabil model, negativ ce-i drept, pentru Manoil. Grandomania îl determină să-și dorească *„să-l cunoască lumea ca un donjuan românesc"*. Dintre atributele personajului clasic, (părând a-i fi familiară varianta lui Tirso de Molina), acesta preia cinismul, nonșalanța, întunecarea, ticăloșia și apetitul insațiabil pentru femei. Considerând conștiința *„o marfă, de care mă pot ușor desface"*, Alexandru C., un personaj desprins parcă de pe feuda evului mediu

întunecat, practică şi el o seducţie vidată de scrupule, cantitatea prevalând asupra calităţii, în haremul său tipologic coabitând confortabil, atât fete, cât şi femei măritate. Este însă pedepsit, întocmai ca predecesorul său literar, de tatăl uneia din victimele sale. Moralismul auctorial deratizează perimetrul indigen de personajele care ar fi putut contamina conştiinţe, eliminând culpabilii şi făcând loc idealiştilor însetaţi de absolut.

Deşi în capitala pariziană Manoil este un hedonist şi epicureu incurabil, considerând voluptatea *„principiul tuturor faptelor noastre"*, activând mereu circumstanţe benefice katharsisului senzorial, behaviorismul adoptat este unul de faţadă, o mască, ce va fi repudiată abia în excipit. Lipsa de discreţie şi megalomania îl determină să-şi descrie epistolar amicilor din ţară modul de existenţă, pe un ton obiectiv, exteriorizat parcă. Nu este omisă nici *„lista cuceririlor"*, dar pudoarea, încă adolescentină a scriitorilor noştri, scot de sub pana lubricului sau a licenţiosului evenimentele relatate. Este prezentat astfel, într-un limbaj cuminte, o etică sardanapalică. Nicolae Manolescu, analizând complexul acestui orfan social după revenirea în ţară remarcă: *„Manoil observă în prima clipă că «familia de la Petreni se compune mai ales din femei»: parvenitul e în definitiv o variantă a seducătorului, iar parvenirea a seducţiei. Ea se desfăşoară în două etape. În prima, este încă impregnată (şi mistificată) de motive înalte, sentimentale şi dezinteresate. În a doua etapă, seducţia seamănă tot mai bine cu ceea ce este în realitate: un arivism. Acum ideologia dispare, iar retorica îşi schimbă caracterul: cinismul ia locul înduioşării. Problema de clasă transpare în această formă erotizată: seducătorul de inimi, poetul delicat şi visător, se dovedeşte a fi cusut din aceeaşi piele cu un acaparator de ranguri, mic la suflet şi calculat. Manoil este un Ruy Blas. Programul său este acum limpede: «Voi face din mătuşica o Normă şi din nepoată o Aglăiţă».*"[36] Risipindu-şi în totalitate averea paternă, Manoil are în final norocul de a fi salvat de îngerul-femeie, Zoe, un *summum* de puritate şi inocenţă, care-l sustrage, prin influenţa-i benefică, degringoladei morale. Eroul parcurge astfel itinerariul de la bărbatul *deziluzionat* la cel *predestinat*, totul ca urmare a influenţelor feminine. Conduita sa revine circular la manifestările din incipit, de om romanţios, retractil epicureic, idealist, cuminte. Metamorfoza comportamentală operată de Zoe aminteşte de Don Juanul lui Zorilla, care reuşeşte să se sustragă focului Gheenei prin eros, binefăcătoarea lui morală fiind Inés. Vocea auctorială preia locul confesiunilor directe operate până atunci de protagonist, pentru a deconspira traiul idilic al lui Manoil, în tovărăşia persoanei iubite, complet şi miraculos purificat de orice inserţii ale maleficului: *„Ai zice*

că este o fată de cincisprezece ani, atât inima lui s-a curățat, s-a nobilat lângă femeia sa. "

Excesiv romantic, idilic și bogat în descrieri luxuriante, cultivând antiteza pentru a releva disjuncția tipurilor umane portretizate, Bolintineanu creează un tip bizar de seducător, un Don Juan travestit, un cuceritor arivist, care împrumută conduita personajului mitic, ca profilaxie a decepției sentimentale, pentru a o returna în final, atunci când sinele său a fost recuperat prin Eros.

B.P. Hasdeu- Duduca Mamuca (Din memoriile unui studinte) 1862

În anul 1862 Hasdeu publică în revista *„Lumina"* din Moldova ***Duduca Mamuca (Din memoriile unui studinte)***, nuvela care avea să instituie primul mare proces literar de la noi. În opinia Ministerului Instrucțiilor Publice demersul epic a fost caracterizat drept *„nemoral"*, un pretext transparent, de care rivalii săi politici - și nu numai - au uzat pentru a-și materializa, în fine, niște animozități mai vechi. Jocul de culise are ca prim mobil destituirea autorului din funcția de profesor al Colegiului Superior din Iași, la câteva luni fiind dat în judecată și de Curtea Criminală pentru același motiv. Este întâia manifestare de acest gen pe care a înregistrat-o literatura indigenă, la un decalaj temporal infim față de celebrele procese intentate în Franța lui Baudelaire, pentru ***Florile Răului*** și lui Flaubert (***Madame Bovary***), ambele creații acuzate de ultraj la adresa bunelor moravuri.

Hasdeu decide să-și fie el însuși avocat al apărării, magistrala sa pledoarie convertindu-se într-o diatribă, în care ironia socratică, melanjată cu umorul grosier, utilizată cu virtuozitate de acest prestidigitator al logosului, metamorfozează procesul într-un savuros spectacol cu public, o re-prezentație în care auditorul devine susținător al pe nedrept inculpatului: *„Revoltă-se acuzatorul meu și șteargă pe Alecsandri, Negruzzi, Eliad de pre suprafața pământului, înlocuindu-i cu doctori din aceia cari n-or să aibă în veci procese de presă dintr-o cauză simplă: ei nu scriu nimica sau scriu nimică."*[37] Este absolvit de acuzația de culpabilitate morală de către Curtea Criminală din Iași, iar autorul decide să publice, fals reabilitant, în anul următor, în revista *„Aghiuță"*, o nouă versiune, abia perceptibil modificată, a ***Duducăi Mamuca***. Deși problematica este păstrată relativ intactă, noul text relevă o asiduă muncă de laborator, la nivel ideatic, permutând toposul acțional din Rusia în Germania, fapt ce angrenează conversiuni onomastice și topografice. Ion Șeulean consideră că *„Scriitorul mizează mai mult decât înainte pe*

sugestia artistică, ceea ce face, chiar cu riscul de a forța nota din ***Micuța*** *o operă deschisă în raport cu* ***Duduca Mamuca.***"[38] Scurtul demers argumentativ, care acompaniază noua versiune, de o ironie subcutanată, se adresează exclusiv doamnelor și domnișoarelor, având intenția (pseudo)-moralizatoare, de a conferi un adjuvant teoretic și didacticist acestora: *„așa dară m-am decis a vă închina o doftorie contra vicleniilor bărbaților [...] Să nu pățiți ca Micuța, sau și mai rău! Semnat: «Autorul. Doctor Artis amandi».*"[39]

Nuvela debutează prin prezentarea protagonistului, un *„studinte în drept la o universitate rusească oarecare*", în vârstă de 17 ani, chiriaș *„au premier*" al doamnei Ana P., fostă actriță cvadragenară, care nu ezită să-și etaleze farmecele, ușor ofilite, în fața junelui nu tocmai neinițiat. În opinia protagonistului, aceasta deține o singură calitate, și aceea generată de faptul că este mama domnișoarei Maria, *„copiliță de 16 ani, apărută de curând pe scenă, culegând în capul locului aplauzele publicului iubitor de... domnișoare.*" Deși rusoaică, autorul o înzestrează cu apelativul diminutival „Mamuca", dintr-o dorință de autohtonizare, considerând frumusețea ca apanajul exclusiv al românceior.

Domnul N.N., studentul Todiriță vădește tendințe xenofobe, influențele autobiografice, de la descrierea fizică a protagonistului și până la elaborarea crezului său existențialist, fiind ușor perceptibile. Totuși, nu se poate intra în capcana biografismului, echivalând eul narator cu cel social. Tânăr încă, genial și neînțeles desigur, acest seducător indigen, teribilist, blazat și lucid, mărturisește cu orgoliu narcisiac, pe un ton necreditabil dubitativ în ***Memorii***: *„Zău nu știu ce le place femeilor în înfățișarea mea! Nu mi s-a întâmplat să nu întâlnesc o femeie care, despărțindu-se de mine să nu-mi fi mărturisit că nu-i plac și cu toate acestea nu pot să mă laud cu frumusețea; în înfățișarea mea este ceva à la Peciorin.*"[40] Dim. Păcurariu în studiul ***Teme, motive, mituri și metamorfoza lor***[41] insistă asupra componentei donjuanești existente în recuzita autorului, distributivitatea și numărul deloc neglijabil al femeilor din prima tinerețe fiind consemnate cu cerebralitate în jurnal.

Lucid și analitic, Todiriță se autocaracterizează, semnalând că pentru el răceala este o a doua natură. Are conștiința indubitabilului șarm pe care-l degajă și care se revarsă torentic până și asupra cvadragenarei sale gazde. Deși dotat estetic donjuanesc, protagonistul prezintă afinități psiho-somatice cu Machiavelli, al cărui ***Principe*** pare a guverna expansiunile-i ludic-terestre. Microromanul se derulează bicefal, în dublu registru. Structura de suprafață înglobează filonul epic, bogat ornamentat cu farse, *imbroglio*-uri, travestiuri, jocuri cu măști, (un ***D'ale carna-***

***valului** avant la lettre/avant l'être*), în care acest Puck indigen încurcă şi descurcă demiurgic şi diabolic iţe numai de el ştiute, iar cea secundă, infrastructurală, circumscrie psihicul abisal al eroului, un romantic incurabil, un inadaptat, care se vede nevoit să se amestece cu plebea, dar nu reuşeşte să supravieţuiască banal-mârşăviei-corupţiei cotidiene.

În paginile imediat următoare îşi face apariţia baronul von R., student jurist, coleg al lui N. N., finlandez bogat *„scurt, gros, alb, năsos"*, căruia i se spunea *„Feldeşul"*. În schimb, N. N. poartă titulatura „Spiţerul", datorită pasiunii lui pentru pomezi şi parfumuri, dar şi pentru reuşita de a fi *„curtenit pe doamna Benedeck, frumoasa spiţereasă sedusă, de la care mi-au rămas până acum, ah! drept suvenire, 37 sipuşoare, mari şi mici, colorate şi necolorate."* Cu un teribilism adolescetin (sau cu o indiscreţie tipic masculină?), Todoriţă îşi exhibă amorurile, pe care le sintetizează prin „cezar"-iana formulă *„veni, vedi, vici"*. Baronul, in-conştient de demonismul amicului, vrea să-l transforme pe acesta în mijlocitor al amorului său pe lângă inocenta Marie. Modul în care genialul ghid în ale seducţiei îi dă sfaturi prietenului său stârneşte ilaritate, dar şi deconspiră intenţii mefistofelice personajului în vârstă de numai 17 ani: omniscient la acest capitol, el îşi consiliază amicul să-i facă daruri anonime şi să-l lase pe el să augmenteze în urechile frumoasei meritele *soupirant*-ului. Solilocurile lui N. N., luxuriant asezonate cu un extraordinar comic de limbaj (şi de situaţie, uneori) duc la stabilirea unor cupluri antinomice, prezentate prin raportarea la fapte istorico-religioase. Baronul este asemuit lui Brutus şi Iisus, iar protagonistul se defineşte, alternativ, similar lui Brutus sau Iuda, comparaţii şocante, care măresc suspansul şi crecază promisiunea unor aventuri teribiliste.

În timp ce baronul trimite fetei un *nécessaire* consistent, asezonat cu articole specific feminine, Todiriţă-şi face un scurt rechizitoriu al traiectului afectiv, din care se află că, până în acel moment studentul a schimbat şapte gazde. Diacronic, succesiunea amantelor este următoarea: pe uliţa R - *„o proprietăreasă, femeie frumoasă de 40 de ani, văduva unui negustător, stăpâna a şase blănării"*, pe care a curtat-o vreme de două luni. Experienţa avută cu aceasta determină manifestări retractile ulterioare: *„m-am jurat de atunci a nu mai iubi în veci o femeie de 40 de ani sau o blănăriţă în genere: ele nu se mai încălzesc"*. Aria catalogului înglobează toate păturile sociale, există chiar o ierarhie a vârstelor, căci Don Juanul student trece cu nonşalanţă de la o burgheză înstărită la o modistă franceză, Henriette, care i se stinge în braţe, motiv pentru care protagonistul o numeşte, condescendent-ironic: *„singura femeie pe care mă pot lăuda a mă fi iubit până la moarte"*. Pe uliţa F. întâmplările se derulează într-o manieră ceva mai senzaţională, în sensul că doi studenţi, un impiegat şi un soţ legitim se bucură, pe rând,

egalitarist, într-o confrerie a imoralității, semiorgiastică, de favorurile sexuale ale gazdei. Casele spițeresei Benedek și ale lui Stephanov sunt abia amintite, pasagera trecere a cuceritorului nefiind prea semnificativă pentru el. Protagonistul este un Don Juan de factură kierkegaardiană, cultivând seducția cerebrală, savant etapizată, în haremul său de expansiune senzorială fiind înglobate reprezentante ale tuturor castelor sociale.

Firul intrigii începe a fi decriptat în momentul în care este prezentată Victoria Przikszewska, o prostituată ceva mai rafinată, pe care N. N. vrea s-o substituie Mariei la balul mascat. *„Într-o singură zi am făcut atâtea încurcături, câte nu lesne le-ar fi putut descurca într-un lung an Maeternich"*, mărturisește cinic-amuzat eroul, exprimându-și totodată certitudinea că Mamuca i se va abandona în numai două săptămâni. N. N. Elaborează o adevărată platformă-program a viitorului, în care virtuțile lui de strateg și de manipulator de conștiințe sunt pregnant etalate. Cu omniscienta pe care numai o genialitate juvenilă o poate da, el stabilește anatomic și fiziologic diferențele dintre amorul feminin și cel masculin. Pe cei din urmă îi disculpă, pe motiv că sunt bărbați, în timp ce femeia este situată, din punctul de vedere al unghiului de percepție al sentimentului, în sfere a-temporale și ficționale, din pricina dopajului bovaric: *„femeia iubește un ideal, un înger sau un drac [...], dar niciodată un bărbat cum sunt bărbații."*

Baronul, Duduca Mamuca, Tucia, Victoria devin protagoniștii meniuetului pe care N. N. îl conduce cu virtuozitate, ca un adevărat maestru de balet. Toți par a acționa ca în transă, ascultători fideli ai unei singure conștiințe, persuasive, mefistofelice, machiavelice, demonice, de un magnetism prea puternic pentru a i se putea sustrage. Singurul care nu se costumează la acest bal mascat de factură venețiană este regizorul N. N. Crezul său etic este exprimat lapidar, prin formulări retoric-emfatice, cu iz gnomic: *„Crescut la școala poeților latini, adăpostit la adâncele izvoare ale lui Ovide, Petronie, Properție, eu cunoșteam încă din copilărie, ca pe Tatăl Nostru, meteorologia amorului și văzând tulburarea fetei, îmi zisei în gândul meu: o am, adecă o voi avea."* Similar ***Dom Juan***-ului lui Molière, protagonistul lui Hasdeu instituie un raport de sinonimie contextuală între verbele *a vedea* și *a avea*. Comportamentul lui Todiriță este tributar și infatuării hispanice a celebrului seducător din Sevilla, pe a cărui blazon era inculcată formula *„eu și simțurile mele"*. Escroc sentimental, sardonic și hedonist, personajul lui Hasdeu nu este cu nimic inferior prototipului iberic, ci un adept convins al solipsistului.

Incitantă este descrierea primei experiențe erotice. Dacă în ***Memoriile*** lui Casanova ne este prezentat, deloc pudibond, episodul seducerii unei ducese septuagenare, nimfomane, semidescarnate și sardanapa-

lice, Todiriță este inițiat de o femeie de 57 de ani. Deși îndrăgostit de fiica acesteia, mama nu ezită să i se substituie fetei, protagonistul fiind repede familiarizat cu toate virtuțile și servituțile senectuții. Pentru ca atributele-i cavalerești și înaltele calități morale să fie și mai pregnant augmentate în ochii frumoasei Mamuca, diabolicul personaj înscenează un duel, (de comun acord cu baronul, acest Leporello veșnic înșelat). Pentru a părea și mai persuasiv rănit, nu ezită să-și roage prietenul doctor să-l pansezе, până la similitudinea cu o mumie, conștient de faptul că femeile nu sunt imune la tablourile melodramatice. După o astfel de confruntare eroică, juna nu avea cum să nu remarce un *summum* atât de grandilocvent de calități. Pentru a o impresiona și mai mult, pseudomuribundul o învestește pe ea, (în cazul unui deces), cu calitatea de succesoare unică a celor 10.000 de parale, (in-existente, de altfel). La vederea rănitului, Mamuca leșină feminin, dramatic, romantic.

Uzând de subtrefugiul manuscrisului găsit, pe care l-a folosit până în acest moment, autorul cere permisiunea de a continua el firul tramei, saga personajelor fiind mult prea interesantă pentru a fi omisă: Todiriță N N, *„într-un paroxism de mizantropie se împușcă la Iași, a doua zi după ce se cununase cu o duducă înzestrată cu 50.000 de galbeni în numărătoare.*" Pe masa sinucisului, Mamuca găsește un manuscris adresat autorului. De aici se află ultima infamie prestidigitatorie a protagonistului: în urma actului de posesiune fizică a fetei, acesta o vinde baronului, (*„după ce m-am folosit deplin de brânduța marfei.*") Pentru ca juna să-l repudieze psihic definitiv, acesta i se confesează, dezvăluind identitatea reală a celui care a expediat *nécessaire*-ul și faptul că duelul a fost, de fapt, o înscenare, ce nu avea alt scop decât preamărirea meritelor protagonistului, în vederea seducției viitoare. Feldeșul se căsătorește cu Mamuca, dar după mariaj N. N. îi cere femeii o rentă de 3000 de ruble pentru ex-metresa baronului. Todiriță intră în anturajul Victorici (și nu numai!), pe care o abandonează repede lui Tucia. Acesta, la rândul său, o deposedează de cele 3000 de ruble și o părăsește. Doamna N. pleacă în Finlanda cu ginerele și fiica sa. Totul e bine deci când se termină cu bine, lanțul slăbiciunilor și al concatenărilor mefistofelice ale eroului au fost elucidate, dar Binele nu triumfă totuși asupra Răului, Hasdeu dovedindu-se astfel, cu tot teatralismul dumasian și onirismul romantic, un veritabil precursor al prozei de factură analitică. *„Todiriță N. N. este, împotriva aparențelor, un înfrânt, un sătul de viață, un sătul de viață care deși mimează perfect integrarea, nu se poate ataşa. Incompatibilitatea cu mediul filistin este iremediabilă, evadarea dramatică reprezintă motivația singură."*[42] Astfel, protagonistul întrupează un alt tip de damnat romantic, un neînțeles desigur, pe care viața-l recuză. Inadaptabilitatea devine evidentă

abia spre finalul sumbru şi degringolant, în care-l vedem pe acest geniu pustiu şi furtunatic purtându-şi stoic crucea superiorităţii intelectuale.

În ***Micuţa***, modificările operate de autor sunt doar de aparenţă, pornind de la numele victimei, care nu mai este Mamuca, ci Micuţa, mama ei se numeşte Ana Padit, Tucia devine Ghiţă Tăciune, iar Feldeşul – baronul Rosen. Acţiunea este acum permutată în Germania. Epilogul pare mai savant prelucrat în această variantă, iar motivaţiile gestului final explicitate, dar tributare încă esteticii romantice: *„Sinuciderea mea e un anacronism. Adevăratul ei moment a trecut deja, sunt şapte ani. De atunci eram mort în idee şi dacă nu mă ucideam în realitate, cauza era ca lumea să poată presupune din parte-mi măcar o umbră de pussilanimitate"*. După ce-şi ia o soţie bogată, intră în posesia a 30000 de galbeni, apoi se sinucide, lăsându-i prietenului său sarcina de a continua istoria celorlalte personaje.

Deşi a schimbat şapte proprietărese, numărul adevărat al cuceririlor sale este necunoscut, Todiriţă N. N. nu poate fi afiliat Don Juanului de tip hispanic ci, eventual, celui de tip nordic, romantic, (conform disocierii operate de Ramiro de Maeztu). El intră mai degrabă în descendenţa unui marchiz de Valmont sau a lui Johannes Seducătorul, prin luciditatea şi disecarea cerebrală a procesului de seducţie. Prin Todiriţă N. N. Hasdeu reuşeşte să portretizeze un Don Juan deloc ratat, kierkegaardian şi mefistofelic, şi aceasta într-o perioadă în care literatura română abia începea, precum o mimosa pudica, să-şi exhibe absconsele latenţe. Pare, până în acest moment, a fi autorul care a intuit cel mai pregnant estetica donjuanismului, personajul său fiind net superior realizărilor de până acum.

Catastihul amorului şi La gura sobei (1865)

Apariţia acestui roman, în anul 1986, la editura Dacia, reuşeşte să suscite vii controverse, atât din pricina structurii insolite, novatoare a discursului epic, cu puternice inserţii parodice şi textualiste, cât şi în privinţa paternităţii auctoriale, care a rămas până în acest moment una dintre misterele neelucidate ale literaturii noastre. Întâia menţiune referitoare la această creaţie de excepţie a pionieratului romanesc indigen îi revine lui Dumitru Bălăeţ[43] şi tot el redactează prefaţa la prima ediţie, care reuşeşte să fie adusă atenţiei publicului după mai bine de un secol de la redactare. Exegetul remarcă totala omitere a titlului din istoriile literare consacrate ale vremii, el nefiind semnalat nici de Gh. Adamescu, N. Munteanu, Teodor Vârgolici, D. Păcurariu sau Ştefan Cazimir.[44] Deşi anunţat explicit în ziarul *Trompeta Carpaţilor* din 12 aprilie 1865, alături de ***Don Juanii Bucureştilor***, titlul secund al cărţii apare abia la pagina

96. Infuzia de romane şi foiletoane tributare literaturii de senzaţie, de mistere sau evenimenţiale, moda traducerilor, ba chiar al mimetismului până la plagiat şi a însuşirii paternităţii unor opere pe care s-au mărginit doar să le aclimatizeze onomastic şi toponimic, vădeşte, la scriitorii autohtoni, fie o tendinţă de exhibare exagerată a eului auctorial, fie, din contră, totala lui omitere. Ei nu simt nevoia să-şi *„ia în posesie Opera"*, fie pentru că practică actul scrieturii adiacent, ocazional, fie pentru că, din contră, sunt prea cunoscuţi, iar menţiunea onomastică nu mai este necesară. Astfel, nici ***Don Juanii Bucureştilor***, nici ***Catastihul amorului*** nu sunt semnate. Remarcarea confuziilor în privinţa primului roman a fost semnalată într-una din subcapitolele anterioare. Dumitru Bălăcţ[45] nu ezită să-i confere tot lui Radu Ionescu paternitatea ***Catastihului amorului***, după ce, persuasiv, demonstrează că acesta nu avea cum să-i aparţină nici editorului, Thoma I. Stoenescu, nici lui N. T. Orăşanu, scriitor prolific şi înzestrat şi el cu morbul diatribei. Principalele direcţii de analiză ale convergenţelor între cele două creaţii se axează pe semnalarea tendinţelor satirice de portretizare a faunei contemporane, pe existenţa unui capitol prolegomenic, de explicitare estetică a proteismului formei romaneşti, pe analiza vocabularului, care prezintă sintagme frapant similare cu cele ale autorului ***Don Juanilor de Bucureşti***, dar şi pe stil. Ca suport al dezvoltării tezei, exegetul ataşează şi opinia manolesciană: *„Dacă scrisoarea lui Radu Ionescu constituie prima teoretizare serioasă, capitolul secund din* ***Catastihul amorului*** *este, în definitiv, prima decodificare"*.[46] De o altă părere sunt Al. Călinescu şi Ştefan Cazimir, care catalogheză ***La gura sobei*** drept *„o traducere autohtonizată, din limba franceză a unuia din sutele de romane care invadaseră piaţa la mijlocul secolului al XIX-lea"*[47].

Creaţia reprezintă, *in facto*, primul fragment tributar textualismului din literatura noastră, pe care Mircea Cărtărescu nu ezită să-l diagnosticheze drept: *„un roman vizionar. Avem de-a face cu prima metaficţiune din proza românească şi cea mai serioasă, poate, de până la* ***Ficţiune şi infanterie*** *a lui Costache Olăreanu.* [...] ***La gura sobei*** *nu este prin urmare doar primul metaroman, dar şi primul antiroman românesc"*[48]. Includerea lui în acest studiu consacrat donjuanismului şi principiilor de seducţie nu este una aleatorie. Modernul demers narativ conferă o imagine panoramică a statutului sentimentului erotic, într-o societate guvernată de imoralitate, cochete, curtezani şi amanţi, opiniile referitoare la dragoste fiind privite printr-o prismă multiplă şi polifonică. Ni se oferă astfel un prim ***Tractat al amorului***, parodic şi suculent, pe care autorul, când fals omniscient, când martor, ni-l etalează cu savoare. Avem

deci nevoie de o teoretizare a principiilor şi strategiilor de seducţie, o propedeutică a ispitirii, şi aceasta se întâmplă în ***Catastihul amorului***, pentru ca partea a doua, ***La gura sobei***, care se transformă într-o oglindă răsturnată şi metamorfozată a celei dintâi, să se convertească în aplicarea practică a acestora. Poate fi percepută o metamorfoză radicală şi la nivelul tonalităţii discursului: teoretizarea, detaşată, obiectivată, poate implica dezinvoltură, parodie şi ridiculizare în prima parte. „*Autenticitatea*" trăiristă a convertirii lor în experienţe concrete dirijează tempoul spre autoironie, condescendenţă, sarcasm, decepţie, concatenări idilice, siropoase şi diluţie epică, în ultimul fragment.

Originalul demers al anonimului autor debutează, foarte modern, cu ***O prefaţă care nu este prefaţă***, ce are în prim-plan un soliloc al personajului-narator, ce sabotează, încă din primele pagini, poza romantică a scriitorului care, uzând de o poetică a atmosferei, din recuzita căreia nu sunt omise ustensilele necesare actului de creaţie, aşteaptă patient apariţia muzei. Interlocutorii imaginari ai autorului sunt Lenea, Raţiunea, Imaginaţiunea şi Voinţa, care se duelează verbal din dorinţa de a-şi impune persuasiv argumentele. Maniera de abordare este similară cu cea operată de Erasmus din Rotterdam în ***Elogiul nebuniei sau Dialog despre lauda prostiei***. Sfaturile competente ale anturajului constituie un excelent prilej de a-şi ridiculiza contemporanii, atât în privinţa mimetismului, cât şi a titlurilor, voit şocante, în măsură să alimenteze un lector avid de subiecte senzaţionale. Toate numele de creaţii propuse au fost deja redactate, motiv pentru care singura variantă viabilă, insuficient exploatată, rămâne romanul. Muza este din nou repudiată de apariţia unui vizitator necunoscut care, dotat cu un voluminos manuscris, îi propune deconspirarea ***Artei de a începe un roman***, care constituie practic prima parodiere a incipiturilor tributare balzacianismului. Omniscient, noul-venit, a identificat douăsprezece stiluri principale, pe care, începe să le şi expună. Cu tot didacticismul exhibator, intrusul realizează destul de pertinent un rechizitoriu al tipurilor de roman cultivate până în acel moment şi, deşi maniera de abordare este deranjantă, avem totuşi primii germeni de poetică ai genului. Diagnosticările se pliază perfect crochiuriror romaneşti cultivate în epocă. Uzând de răbdarea scriitorului profesionist, vizitatorul reuşeşte să prezinte doar opt dintre stilurile radiografiate, cu tonul emfatic al celui avizat, (*burghez, geografic, historic, humoristic, brusc, fantastic, sfâşietor, alegru)*, pentru că este dat afară, nu tocmai cu gentilețe, determinând autorul să renunţe şi la această formă literară.

Inspirația îi implementează ideea de a redacta un ***Tractat al amorului***, din pricina faptului că o astfel de scriitură complexă și complexantă, *„din punctul de vedere al filosofiei sociale, al economiei și al relațiunilor noastre internaționale lipsește cu desăvârșire"*. Deși la prima vedere tematica este accesibilă, ba chiar facilă, problema definirii sentimentului erotic stârnește sterilitate auctorială, motiv pentru care acesta recurge la tertipul autenticist, de culegere a informațiilor pe viu, de la cei direct implicați. Romanul devine polifonic, iar perspectivele pluraliste ale trecătorilor sortesc și acest demers eșecului. Ancheta stradală, *„opiniunea zisului sufragiu universale"*, cataloghează divergent și deconcertant sentimentul erotic, în funcție de profesia celui chestionat. Astfel, vizitiul, simplist și perfect mercantil, concluzionează evazicenționios: *„-Dec! Ce prostie!... Amorul... Este cel mai simplu dintre bacșișurile noastre... Cât se poate mai iute când este vorba despre un bărbat și o femeie"*. Puțin deziluzionat de o atât de facilă definire, scriitorul solicită opinia unui medic: *„Amorul? Afecțiune cerebralo-inflamatorie, interesând în același timp sistemul nervos... Dă în genere de la 98 până la 108 pulsațiuni pe minut. Poate mai târziu să fie însoțit de clonoanemie, de emaciațiune, de dispepsie, sau de bradibepsie"*. Saturat de infuzia de incomprehensibile delimitări științifice, apariția *poetului elegiac* pare a fi salvatoare. Dar amorul este redus la *„o rimă masculină la bujor, picior, mosor, zăvor, urcior"*. În continuare sunt investigate teoretizările unui bancher (*„câteva mii pe lună ca să-ți ții metresa"*), a unui statistician, muzician, *(„- andante... în minor... bemol la cheie... Asta se vinde întotdeauna bine, în albumuri mai cu seamă"*), lipțcan, romanțiar (*„– Este desgustător... să te speteşti în simțământ ca să nu găsești un librar să-l cumpere"*), pușcăriaș, actor, avocat, (*„pretextul celor mai bune procese de despărțire"*), cămătar, june (*„guvernanta mamiții"*) etc. Negăsind nicăieri o exaltare a purității și intensității sentimentului amoros, așa cum transpare în creațiile vremii, conștient de lipsa-i de veleități donquijotești pe plan erotic, criticând în infratext viziunea foarte concretă a faunei contemporane asupra afectului, autorul abandonează și ideea realizării unui tratat al amorului, care pare acum total neavenită. Demersul său se concretizează într-o reiterare diatribică a celor trei teme ale antichității: *fortuna labilis, vanitas vanitaatum, fugit irreparabile tempus* pe plan sentimental, în acest bâlci al deșertăciunilor, al ne-lumii de la marginea Orientului, dominată de egotism, mercantilism și pervertire senzorială.

Catastihul amorului, titlu găsit după îndelungi speculații, debutează cu detalierea coordonatelor ***Cartei dragostii din anul 1864***, dedicată, ironic, doar *„oamenilor care se ocupă a face bani"*. Noțiunile geografice cunosc o toponimie particularizată, cu onomastică sugestivă, descen-

dentă, de la *Muntele Mâncărilor*, inofensiv încă, la *Gârla de şampanie*, *Pădurea mobilelor*, *Tufişurile întunecoase ale giuvargeriei*, la degringolada tot mai accentuată spre *Vizuina lui 20 %*, *Cascadele juneţii*, *Lazaretul vârstei coapte*, *Răspântia zestrii*. Ultimul loc în această insolită geografie a crosului, care impune în textul de adâncime abilităţi geologice, îl ocupă *Calea inimei*, dar autorul scuză fals comprehensiv clasamentul, motivând că lexemul a devenit arhaic, trecând în vocabularul pasiv, deoarece a fost concurat de sinonimele sale... contextuale, ***Dare*** şi ***Avere***. Concluzia studiului este necheivocă şi sarcastic-amară: „*Ceea ce a făcut ca să devie Carta Dragostii din 1864 o cartă... de plătit*".

Romanul deconspiră nu numai trişeriile promovate în amor, ci şi autovictimizarea donquijotească a celor dopaţi cu modele livreşti. Radu Ionescu este primul autor care, în ***Principiile criticei*** operează tranşant distincţii între realitate, ficţiune şi artă. Deşi discrepanţa între aparenţă şi esenţă este evidentă pentru un observator extern, Stavrache Cârcescu, protagonistul tabloului ***Un martir al prozei***, decide subit că a sosit momentul să se metamorfozeze într-un erou de roman. Considerând că lecturile ingerate pantagruelic constituie un ghid arhisuficient pentru concretizarea demersului său, Stavrache începe să acţioneze ca atare. Pentru început îşi caută un Pyllade, care-i este de un real folos în cheltuirea brumei de avere. Trădarea amicului nu-l descurajează, conchizând, încă optimist: „*o deziluzie şade bine eroilor de roman*". Doreşte să se împlinească prin Eros, dar maniera burlescă de înscenare a unei răpiri frumoasei de care se simte atras, îl conduce în braţele bărbatului acesteia, alegându-se cu o bătaie cruntă, similară în opinia lui, cu un duel. După multe peripeţii, renunţă la învestitura de erou de roman, alegând profesia, mai puţin turmentantă psihic, de băcan.

Săptămâna unei inime, subintitulată „*roman epistolar*", relatează clucubraţiile unei văduve, scoţând în relief întreg arsenalul de seducţie promovat în vederea obţinerii unor avantaje pecuniare. Etapizarea tonalităţii este savant regizată, scrisorile având de luni până sâmbătă acelaşi destinatar, (onomastica fiind generică, pentru a panorama mai pregnant subtrefugiile de acest tip promovate cu succes în societate), „*de la aceeaşi către acelaşi*", pentru ca în final îndurerata văduvă să renunţe la poză, profund descurajată de faptul că „*afurisitul de provinţial nu era decât un nerod*". Suculent ilară şi didacticistă este ***Poema flanelei***, fiind rândul gintei masculine de a se confesa. Sceneta delimitează importanţa acestui accesoriu vestimentar la diverse vârste. Dacă grijulia instanţă maternă îl consilia pe protagonist să nu omită vreodată piesa de îmbrăcăminte, „*Toate amantele mele de până la 40 de*

ani votară succesivmente în contra flanelei". Nu altfel va reacționa nevasta aleasă la senectute, astfel încât protagonistul operează o taxonomie la nivelul feminității: benefice sunt cele care nu-i interzic purtarea acestui accesoriu, iar malefice – restul.

Catacombele matrimoniale sunt evidențiate mult mai explicit decât în cazul trilogiei lui C. D. Aricescu, părând a proba o teză generoasă, prelucrată magistral de I.L. Caragiale, și anume aceea că *„femeia e mai îndrăcită decât talpa iadului"*. Bieții reprezentanți ai masculinității se vădesc, *in facto*, niște simple marionete în mâinile consoartelor lor, care uzează de o sumedenie de tertipuri, de la persuasiunea calină, prin logos, la temute isterice, pentru a-și pune în practică doleanțele. ***Calendarul Alexandrinei*** se convertește într-o apologie a distributivității erotice, de astă dată feminine, dar care are mobiluri financiare. Folosind tot formula epistolară, pentru a conferi un surplus de veridicitate relatărilor, autorul inventariază omniscient cuceririle Alexandrinei, care în fiecare lună are un alt *soupirant*. Formula standard de adresare este *„dragul meu"*, metamorfozându-se doar onomastica destinatarului, alintat diminutival de fiecare dată, (Năiță, Mitică, Grigoraș, Toni, Titică, Petrică, Alexandru, Fani, Bibi, Guță, Scarlat, Ienchișor). Tonalitatea diferă de la o epistolă la alta, în funcție de valoarea solicitării. Alexandra știe să-și gradeze inteligent doleanțele, cunoscând perfect bugetul și personalitatea amanților. Ideea de circularitate a demersurilor este reiterată nonșalant în final, autorul făcând malițios considerații asupra perenității unui astfel de calendar care, atunci *„când cineva-l sfârșește, îl ia iar de la capăt"*.

Autorul alternează egalitarist variantele aventurilor feminine cu cele masculine. Dacă până în acest moment, bărbații dețineau funcții de creditori ai beneficiile erotice, femeile dăruindu-se cu parcimonie numai după ce dorințele le-au fost pe deplin satisfăcute, ***Scara amoroasă*** prezintă experiența sentimentală a lui Panait. Ea nu este decriptată decât post mortem de către executorul testamentar al acestuia. Evoluția seducătorului este, desigur, ascendentă, dar nu este omis nici reversul, atunci când protagonistul, decrepit, va prefera sortilegiile castității. Inițial, atunci când vrea să cucerească o cusătoreasă, Panait uzează de supremația logosului, bogat condimentat în sentimentalisme desuete, apte să capteze inima alesei. Tonul și limbajul sunt similare până la un loc cu cele promovate de Rică Venturiano, dar include și elemente de argou, mult mai inteligibile junci asediate: *„Anghelul inimii mele! Dacă mi-ai cunoaște pârjolul care mi-arde rinichii de când te-am văzut, mi-ai plânge de milă"*. Cu tot comicul de limbaj aferent, *„rețeta"* seducției s-a

vădit viabilă. Epistola de la 30 de ani este adresată unei femei măritate, iar autorul este deja un mercenar al trişeriilor erotice: *„Şi crede-mă, psihimu, că dulce mi-ar fi moartea pentru mătăluţă. [...] Nu trebuie să-ţi bată deloc inimioara că m-ai învrednicit cu dragostea mătăluţă."* Un deceniu mai târziu beneficiara iubirii sale este o balerină, dar personajul, bine călit la şcoala feminităţii, începe deja să fie conştient de faptul că şarmul personal nu-i mai este în totalitate de ajuns, motiv pentru care îşi ademeneşte *„adorata Afrodită"* cu daruri. Scrisoarea de la 50 de ani este adresată unui peţitor. Realismul arivistului irumpe flagrant, mai ales atunci când constată că era să fie înşelat de viitorul socru în privinţa zestrei. Deşi nurii Anicuţei nu erau tocmai neglijabili, Panait preferă celibatul unui mariaj nerentabil pecuniar. Cu totul alte calităţi se cer femeii în ultima scrisoare. Motivând că la etatea lui *„dragostile sunt aşa de scumpe"*, nu tocmai ramolitul seducător din trecut ajunge să prefere realist o bună bucătăreasă, femeilor acum prea mercantile.

Într-un studiu dedicat celor două romane, Ioana Drăgan opinează: *„Găsim în **Catastihul amorului** şi **La gura sobei** aceeaşi perspectivă: utilizarea paraliteraturii în literatura propriu-zisă, a stilului romanului popular inserat în pagini care continuă tradiţia prozei paşoptiste de nivel estetic elevat"*[49]. Prima atestare a autohtonizării onomastice a lui Don Juan, prin etimonul *craidon*, poate fi remarcată în acest roman. Unul dintre personajele schiţei ***Oglinda,*** operând disjuncţia între dragostea unei soţii şi cea a unei amante, conchide cu orgoliu narcisiac: *„Ea mă iubeşte ca soţie. Zoe mă adoră ca... două amoruri de femei în două osebite moduri...Eu sunt un fericit **craidon** "*.

Dacă până în acest moment au fost supuse microscopiei strategiile ispitirii, activate în mare parte prin logos, precum şi trişeriile promovate în alcovul erotismului, ***Gramatica limbei amorului*** înfăţişează o radiografiere a recuzitei lingvistice necesare unui astfel de polimorf subiect. Deşi realizată în manieră burlescă, râsu'-plânsu' cvasicaragilian ascunde o faţetă tragică a realităţii: amorul s-a demonetizat, devenind marfă de consum, accesibilă doar *„iniţiaţilor"*, adică celor care şi permit să-l cumpere. Ridiculizând greoaiele gramatici ale vremii, autorul îşi propune să *„împle o lacună"*. În prefaţă, naratorul se adresează direct potenţialilor lectori, propunându-le o incursiune în catacombele sentimentului erotic. Autorul aclimatizează perfect tema, pe care o suprapune, aprioric postmodern, principiilor gramaticale cunoscute în epocă. Deja din ***Introducţiune*** morbul parodiei şi al ironiei subcutanate lansează ipoteza unei interpretări *à rebours* a subiectului, grefată

pe un nou cod etic, al imoralității și imposturii. Astfel, primele două principii trasează ideile-forță ale demersului:

„1. *Gramatica limbei amorului este arta de a vorbi, de a scrie și de a trăi incorect.*

2. Ca să vorbească și ca să scrie, cineva se servă cu cuvinte; ca să trăiască se servă de aproapele său".

Pornind de la astfel de premise, cultivând paradoxul și taxonomiile la tot pasul, autorul va demarca net genul proxim de diferența specifică. Lexemele sunt clasificate în două categorii: *„cuvintele variabili"* și cele *„invariabili"*. Observația este pertinentă și pseudocuminte. Orizontul de așteptare al lectorului va fi însă repede boicotat de exemplificări. Inertă și repetitivă este formula *„te iubesc"*. De cea de-a doua titulatură beneficiază registrul onomastic masculin, *„cuvinte variabili, chiar prea variabili, pentru că se pot schimba de mai multe ori pe zi"*. Concluziile ulterioare disecă fiecare parte de vorbire, uzitând același dublu registru: serios în incipit și suculent-ironic în exemple. Săgețile criticiste sunt aruncate în special asupra gintei feminine, dar fără virulență, ci comprehensiv și amuzant. El nu dorește să-și avertizeze confrații asupra trișeriilor promovate de femei, ci evocă, semicronicărește, o galerie de instrumente indispensabile recuzitei erotice. Divizând substantivele în *comune* și *proprii* autorul integrează primei categorii pe *„cele pe cari le-a primit de moștenire, precum: Lucsandra, Stanca, Safta, Bălașa, etc."*, pe când *„Numele proprii sunt acelea ce și le dau, precum: Eleonora, Emilia, Zozo, Eugenia etc."* În tipologia substantivelor colective sunt incluse lexeme precum: *chirie, toaletă, nutriment*, explicitarea fiind axată pe faptul că la conturarea lor participă mai mulți indivizi. Categoria numărului nu este luată în seamă, deoarece ***Gramatica limbei amorului*** nu se vrea un contabil, care înregistrează conștiincios numărul beneficiarilor de grații erotice. Articolul nu mai este definit, considerând că exemplele sunt arhiconcludente: ***„În orice stagiune**: Scena geloziei, prea simpatică oamenilor în etate cari se cred iubiți numai pentru ei"* sau ***„Leșinul și istericalele** – ascund minunat situațiunea când este vorba de a se prinde în flagrante delict"*. Există, în opinia gramaticianului, un singur adjectiv determinativ, *„avut"*, iar cei *„numerali"* sunt supuși principiului variabilității. Atunci când referirea se face la propria persoană, aceștia sunt hipoponderali, iar când se ia în considerare etatea unei amice, scala este ascendentă. Pronumele, ca substitut al substantivului, camuflează genericul „El", metonimia *„protectorelui"*-amant. Verbele impersonale trec în vocabularul pasiv pentru că implică o singură persoană, fapt deja desuet în epocă. De un alt statut beneficiază auxiliarele,

ca eufemism al distributivității erotice, iar dintre timpuri, condiționalul („*Dacă nu voi avea mâine, la prânz, paltonul de catifea, te las*") și imperativul, dețin supremația. Negația este omisă, nefiind uzitată de nici una dintre părți, ortografia („*Nici pomeneală!...*"), iar accentul este tributar limbii franceze.

Concluziunea, care angrenează din nou un dialog fictiv cu potențialul lector, printr-o adresare directă, la persoana a II-a, aduce o posibilă reparație la întregul tom dedicat amorului, și anume problematica idealului. Circular, autorul descinde în stradă, întocmai ca în incipit, dând posibilitate celor intervievați să definească lexemul. Avem din nou opinii divergente, fiecare aspirând spre altceva. În final este atașată și aspirația auctorială, aproape onirică, doleanța lui fiind ca inimaginabilul tiraj de 10.000 de exemplare al ***Catastihului amorului*** să se epuizeze în 3-4 ore.

În ceea ce privește cea de-a doua parte a romanului, ***La gura sobei***, Dumitru Bălăeț remarcă: „*astfel, după ce se fixează într-o suită de schițe o imagine a moravurilor vremii (ceea ce poartă titlul general de* ***Catastihul amorului****), se trece prin contrast la narațiunea propriu-zisă, povestirea experiențelor de iubire ale eroului central al cărții, George.*"[50] Exegetul identifică mai multe planuri, prima treaptă fiind aceea a motivației, precum și tehnicile promovate în această scriitură, în mare parte tributare romantismului: utilizarea scrisorilor în narațiune, modelul jurnalului intim, alternanța structurilor din final, care îmbină notațiile epice cu poezia, (similare cu ***Heinrich von Oftendingen*** al lui Novalis), motivul opoziției viață/vis, realitate/poezie ș.a.m.d. Interesantă este evoluția protagonistului, de la Don Juanul de factură byroniană, sedus și decepționat în prima iubire, până la epicurcul cinic, practicant al cuceririi cerebrale dinspre final. El trece, succesiv și prin școala *dandy*-smului, ajungând în cele din urmă, un Don Juan ratat, îndrăgostit de Ea, *la femme-géante*, de factură baudelaire-iană, principiul general al feminității superlative.

Parodia și nonșalanța din prima parte este înlocuită acum de sarcasm și ironie. Portretul lui George, tributar romantismului, se convertește într-un *summum* de calități, din care genialitatea nu este omisă: „*om de litere, filozof și poet, entuziast și mușcător totodată. George avea 21 de ani, o privire ardentă și profundă, o buză uneori ironică, o frunte deschisă, un păr negru, lung. El nu era nici un frumos, nici un urât cavaler, după zisul lumii, dar era un om cu mișcări france, decise și un cap inteligințe*". Alternând vocile narative, de la cea a autorului omniscient la aceea a comunității, aspectul fizic al protagonistului este realizat din antinomii. Detașarea obiectivată a naratorului-martor este substituită ulterior cu confesiunea directă, autenticistă, a personajului-narator. Tranchilitatea boemă a eroului este sabotată de primirea a două

epistole, care constituie pre-textul declanşator al inserării propriei experienţe. Biletele sunt, de fapt, două invitaţii opozitive categorial, una la nuntă, alta la înmormântare, desfăşurate în aceeaşi zi, în acelaşi topos. Lista coincidenţelor se amplifică, viitorul mire fiind autorul moral al gestului suicidal al domnişoarei Anna X. Propunându-i nefericitului său prieten, Alexandru, să-i devină *„profesorele de disecţiune morală"*, George îi va demonstra, în manieră camilpetresciană, că sentimentul erotic este mai degrabă un proces de autosugestie, un duel victimă-călău, pentru care există o sigură profilaxie, o poţiune ce melanjează ironia şi sarcasmul. Pentru a fi şi mai persuasiv, protagonistul decide să-i relateze *„în ce chip am ajuns eu la o asemenea depravaţiune"*. Maestru al povestirii, cultivând suspansul şi poetica atmosferei, din care nu este omisă liniştea totală, clarobscurul şi miezul nopţii, George comite mai multe gesturi strategice. *„Te închiz în istoria mea, bună sau rea, veselă sau tristă, până mâine dimineaţa"*. Memoria involuntară este activată volitiv, prin gestul simbolic al deschiderii casetei cu amintiri, supremaţia olfactivului angrenând mai rapid activarea mnemosului. Reuşeşte să traseze destul de pertinent traiectul iubirii domnişoarei Eliza pentru Alexandru, deşi i-au fost furnizate doar câteva date, inserând ideea că sentimentul erotic cunoaşte doar câteva tipare reiterante, modificându-se doar onomastica protagoniştilor. Inchizitorialul ochi al lui George lansează o diatribă la adresa căsniciilor din interes, pe care le catalogheză drept *„vânzare legalizată"*. Prostituatele, nevoite să practice această meserie sunt compătimite, nu discreditate etic: *„Dar cum se va numi oare această dreaptă echitabilitate, pe copila ce se aruncă virgină în braţele unui bătrân murind sau ale unui desfrânat soţ, pe care ea abia îl cunoaşte?"*

Confesiunea nu este realizată direct, George preferând, autenticist să-i ofere fostei iubite, cuvântul, pe motiv că *„ea vorbeşte mai bine decât mine şi cu mai multă franchete"*. Cronologia este inversată, iar timpurile gramaticale alternează, protagonistul intervenind rareori direct, pentru a explicita unele evenimente. Interesant este faptul că cea care-şi arogă dreptul de ordonator epic al iubirilor lui George este o fostă cucerire, conştientă de faptul că femeile din trecut au fost nişte simple aventuri, care nu pot rivaliza cu dragostea ei. Existând un decalaj evident între timpul trăirii evenimentelor şi cel al transpunerii lor epice, perspectiva va fi una obiectivată, lucidă, detaşată, iar jurnalul, dublu şi polifonic. Reunite sub titlul ***Maria (memoriile unei moarte)***, fragmentul relatează circumstanţele care au făcut posibilă redactarea acestei scrieri. Descoperind într-un sertar o colecţie de epistole redactate de fostele iubite, Ea îşi propune, ludic la început, ordonarea lor. Astfel jurnalul are două părţi, prima este consacrată cuceririlor anterioare a lui George, pe când cea de-a doua cuprinde jurnalul

intim al protagonistului, consemnarea iubirii pentru Ea. Deşi încearcă să-şi impună obiectivitate, importanţa predecesoarelor este savant discreditată şi diminuată: „*George n-a iubit pe Maria. El n-a iubit nici pe celălalte femei. Cu toate acestea ele erau frumoase, după câte ştiu; ele erau frumoase, inteligente şi devotate. [...] Acele femei sunt cu toate acestea rivalele mele, şi nu le urăsc, căci, dacă ele n-au fost iubite, nici n-au iubit.*" Diarista îl circumscrie pe George în tipologia Don Juanului inautentic, al seducătorului de factură romantică, aşa cum îl denumea Ramiro de Maeztu[51], a cărui distributivitate este deculpabilizată prin faptul că eroul este perceput drept un însetat de Absolut, care caută veşnic, cu obstinaţie, Femeia ideală, fără a o putea găsi vreodată. Spre deosebire de „*adevăratul Don Juan*", hispanic, cinic, grandoman, odios, ateu, care practică o cucerire ludică, un simplu katharsis senzorial, supunând toate victime infernalei tautologii „*femeile sunt femei*", Don Juanii romantici sunt nişte Don Quijote ai erotismului, care se luptă constant cu morile de vânt ale seducţiei, fiind asediaţi de femei şi obligaţi să-şi îndeplinească atribuţiile de cuceritori. Prin pasivitate senzorială şi hedonism aceştia se apropie de multe ori de estetica *dandy*-stă.

Întâiele note culese reliefează circumstanţele primei experienţe erotice. George nu este un neiniţiat, este conştient de magnetismul ineluctabil exercitat asupra femeilor. Maria-i propune să fie confesorul ei, motivând mobilurile care au determinat-o să ajungă o cochetă. Înşelată de soţ, apoi de amant, în care a investit un puternic capital afectiv, aceasta alege calea mai facilă a amorului carnal, cu implicaţii pecuniare. „*George uită că e noapte, Maria că era cochetă, şi amândoi se iubiră cu beţie*". Episodul este curmat de bunăvoinţa anturajului, care-l avertizează asupra distributivităţii femeii. Deşi nevinovată, contrar aparenţelor, Maria este părăsită. Promisiunea suicidală nu este ţinută, în final fiind înştiinţaţi că protagonista „*memoriilor unei moarte*" este mai boemă ca niciodată. Această primă dezamăgire, pe care cu luciditate o anticipase, îl determină să întrebuinţeze profilactic reţeta hedonismului, activându-şi mereu circumstanţe benefice declanşării descătuşărilor hormonale: „*Dar cu femeile, sunt întotdeauna două pericole: pericolul însuşi, şi acela de nu-l putem vedea. Când cineva a avut o întâie mare pasiune, ea servă pentru toate celelalte amoruri ale vieţii. Şi într-adevăr, ar trebui să fie cineva prea bun ca să nu profite. Actorii nu joacă de mai multe ori, pe rând, aceeaşi piesă după ce o învaţă?*". Bun teoretician al amorului, privit sub latura teatrală a reiteraţiei, George nu va rata nici o ocazie. El nu provoacă, dar se lasă acroşat. Până şi în circumstanţele cele mai romanţioase erotic, frigiditatea afectivă şi reticenţa, îl determină să se descotorosească rapid de femeile care-i mărturisesc dragostea. Melodramatic, doamna Elena, încearcă să-l reţină printr-un exces de efuziuni lirice, dar aceste au un efect invers, protagonistul interpelând-o nu tocmai

cavalerește: „- *Doamna mea, reluă George, bătându-și joc cu finețe, iau cu mine căințele dumitale; cât despre amoru-ți, păstrează-ți-l... Sunt ruinat*". În acest episod George prezintă similitudini evidente cu „*adevăratul Don Juan*", sarcastic, dezinvolt, imun la regrete și manifestări ale glandelor lacrimale. Neimplicarea lui afectivă nu lipsește nici din episodul cu Paulina, frumoasa care la un bal mascat s-a recomandat Blanșa Formosa, o actriță. În opinia lui acestea sunt „*cele mai detestabile amante*", în vreme ce dragostea unei curtezane este superioară femeilor de rând, deoarece presupune o ascensiune spre înalt.

Din acest moment tonalitatea se modifică, având acces la jurnalul intim al protagonistului și relatarea „*amorului serios*". Confesiunile devin tot mai idilizate, Don Juanul reușind să descopere femeia ideală. Melanjul de poezie, proză și filozofie, datorate împlinirii superlativ-erotice, supun demersul epic unei evidente diluții, dăunătoare inovațiilor de până atunci. ***Jurnalul unui june*** este istoria iubirii pentru Mnemosina, căreia-i sunt dedicate ardente epistole și poezii exaltate.

Deși finalul este deschis și ratat în același timp, realizarea narativă a anonimului scriitor se concretizează într-un roman de excepție. Polifonia și fragmentele metatextuale conferă o indubitabilă modernitate acestuia, fiind primul autor care radiografiază parodic inventarul tehnicilor de seducție, realizând și o panoplie gramaticală a lexemelor tributare acestuia. Cea de-a doua secțiune etalează persuasiv portretul unui Don Juan autohton, bine realizat. Înaintea multor scriitori străini, autorul începe procesul demitizării celebrului personaj, care devine o victimă a afectului, după ce ideala femeie a fost descoperită.

De multe ori nefinalizate, tributare mimetismului, romanele de mistere sau celor senzaționale, creațiile epice ale perioadei de pionierat reușesc să ne ofere câteva modele de seducători, de *dandy*-i sau chiar de donjuani. Cu toate stângăciile inerente etapei de consolidare a genului, avem unele teoretizări serioase ale strategiilor ispitirii, concretizări practice ale acestora și dovada că generosul mit al lui Don Juan constituie și pentru literatura indigenă un fecund rezervor ideatic.

Note

1. Marian Barbu, ***Romanul de mistere în literatura română*** (ediție revăzută și adăugită), Fundația „Scrisul Românesc", Craiova, 2003.
2. George Baronzi, ***Misterele Bucureștilor***. Detalii în ***Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi***, antologie, prefață și note de Șt. Cazimir, Editura Minerva, București, 1973, col. „BPT", p. 403.
3. cf. J. Laffite-Houssat, ***Troubadours et Cours d'amours***, Paris, 1960, p. 44-47.
4. José Ortega y Gasset, ***Studii despre iubire***. Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1995, p.25.

5. a se vedea şi studiul nostru ***Don Juan – Mitografia unui personaj***, Editura Universităţii de Nord, Baia Mare, 2003, p.64.
6. José Ortega y Gasset, op. cit., p. 25.
7. Daniela Sitar-Tăut, ***Don Juan – O mitografie a seducţiei***, cu o prefaţă de Gheorghe Glodeanu, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p. 66.
8. Romulus Vulcănescu, ***Mitologie română***, Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 328.
9. ibidem, p. 339.
10. ibidem, p.340, apud Gr. G. Tocilescu, ***Materialuri folkloriste***, vol. I-II (***Addenda***), Bucureşti, 1900.
11. Ivan Evseev, ***Cuvânt – Simbol – Mit***, Editura Facla, Timişoara, 1983, p. 156.
12. Mircea Eliade, ***Sacrul şi profanul***. Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 6.
13. E.R. Dodds, ***Dialectica spiritului grec***, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 189.
14. Dimitrie Cantemir, ***Descrierea Moldovei***, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 257.
15. Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, ***Tipologia folclorului din răspunsuri date la chestionarele lui B.P. Hasdeu***, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
16. Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 329.
17. ibidem, p. 286.
18. Victor Kernbach, ***Universul mitic al românilor***, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, colecţia „Mituri şi religii", p. 214.
19. Simion Florea Marian, ***Naşterea la români***, Editura Academiei, 1889. Informaţia este prelucrată şi de Silviu Angelescu în ***Mitul şi literatura***, Editura Univers, Bucureşti, 1999, colecţia „Excelsior", p. 60.
20. Dim. Păcurariu, ***Teme, motive, mituri şi metamorfoza lor***, Editura Albatros, Bucureşti, 1990, p.144.
21. Mihail Kogălniceanu, ***Tainele inimei***. În ***Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi***, ed. cit., p. 29.
22. Barbey d'Aurevilly, ***Dandysmul***. Traducere, studiu introductiv şi selecţia antologiei: Adriana Babeţi, Editura Polirom, Iaşi, 1995, colecţia „*Plural*", p.30.
23. Ion Ghica, ***Documente literare inedite***, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de D. Păcurariu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959, p. 25.
24. I. M. Bujoreanu, ***Mistere din Bucureşti***. Fragmentul este preluat cf. Marian Barbu, op. cit., p.100.
25. G. Baronzi, ***Misterele Bucureştilor***, în ***Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi,*** ed. cit., p. 409.
26. Gheorghe Glodeanu, ***Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului***, Editura Libra, Bucureşti, 1998, colecţia „Critică Literară", p. 8 şi urm.
27. cf. Eugenia Carcalechi, ***Despre două scrieri necunoscute ale lui Ion Ghica***, în „*Arhiva*", nr. 1, 1946. Informaţia este preluată de Silvian Iosifescu în studiul ***În jurul romanului***, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959, p. 245.
28. George Călinescu, ***„Romanul" lui Ion Ghica***, în „*Naţiunea*", nr.478, 1947.
29. R. M. Albérès, ***Istoria romanului modern***. În româneşte de Leonid Dimov, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 4.
30. Radu Ionescu, ***Don Juanii de Bucureşti***. În ***Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi,*** ed. cit., p. 232.
31. Ştefan Cazimir, idem, p. XVII.

32. Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, Editura 100+1, Gramar, Bucureşti, 2002. A se vedea în acest sens şi ***Istoria literaturii române, Studii***. Coordonator ştiinţific: Zoe Dumitrescu – Buşulenga, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1979, p. 171.
33. Marian Barbu, op. cit., p. 146.
34. C.D. Aricescu, ***Misterele căsătoriei***. În ***Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi***, ed. cit., p. 252.
35. Dimitrie Bolintineanu, ***Opere alese***, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 88.
36. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 73.
37. Bogdan Petriceicu-Hasdeu, ***Scrieri literare, morale şi politice***, tomul I. Ediţie critică, cu note şi variante de Mircea Eliade, Bucureşti, 1937, p. 340. Textul este reprodus cf. Dim. Păcurariu, ***Teme, motive, mituri şi metamorfoza lor***, ed. cit., p. 146.
38. cf. opiniei lui Ion Şeulean în B. P. Hasdeu, ***Duduca Mamuca*** (***Din memoriile unui studinte***). Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi glosar de Ion Şeulean, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 16.
39. B. P. Hasdeu, ***Duduca Mamuca*** (***Din memoriile unui studinte***), ed. cit., p. 99.
40. idem, ***Scrieri literare, morale şi politice***, ed.cit., p. 336.
41. Dim. Păcurariu, op. cit., p. 145.
42. cf. opiniei profesorului Ion Şeulean în prefaţa la op. cit., p. 20.
43. Dumitru Bălăeţ, ***Un roman românesc necunoscut***, în „*România literară*", nr. 33, 1972, p. 16-18.
44. vezi Gh. Adamescu, ***Bibliografia romanului românesc***, în „*Cele trei Crişuri*", an XVIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie, 1937, p. 209; N. Munteanu, ***Aspecte şi direcţii în romanul românesc de la primele începuturi***, Bucureşti, 1937; Teodor Vârgolici, ***Începuturile romanului românesc***, Bucureşti, 1963; D. Păcurariu, ***Începuturile romanului românesc***, curs litografiat, cursurile de vară, Sinaia, 1966; ***Pionierii romanului românesc de la Ion Ghica la G. Baronzi***, ed. cit.
45. Dumitru Bălăeţ, prefaţa la ***Catastihul amorului şi La gura sobei***, Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi comentarii de Dumitru Bălăeţ, Editura Dacia , Cluj – Napoca, 1986.
46. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 70.
47. Al. Călinescu şi Şt. Cazimir, în „*România literară*", nr. 24, 21-27 iunie, 2000.
48. Mircea Cărtărescu, ***Un roman vizionar***, în „*Curentul*", 13 noiembrie, 1998. Opiniile sunt reluate ulterior şi în ***Postmodernismul românesc***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
49. Ioana Drăgan, ***Romanul popular în România – literar şi paraliterar***, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2001, p. 171.
50. Dumitru Bălăeţ, în prefaţa la op.cit. p. 9.
51. Ramiro de Maeztu, ***Don Juan, Don Quijote şi Celestina***, *Eseuri întru simpatie*. Traducere şi note de Mariana Vartic, prefaţă de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1999, colecţia „Ianus", p.130-144.

„Ar fi un mijloc bun prin care s-o surprind [...] Aș putea provoca o furtună erotică în stare să dezrădăcineze arbori [...] Nu-mi place zăpăceala și n-o recomand decât în cazul fetelor pe care n-ai putea să le faci să capete sclipire poetică.

Cel mai potrivit, cel mai banal dintre toate mijloacele, ar fi logodna pur și simplu. N-am făcut niciodată promisiuni de căsătorie unei fete, nici măcar din neglijență. Dacă dau impresia că voi face una de data aceasta, reamintesc că nu este vorba decât de o purtare simulată. Și voi avea grijă ca ea să fie cea care rupe logodna. Mândria mea cavalerească disprețuiește promisiunile [...] În viață, eu nu vreau nimic din ceea ce este dat în mod liber, necondiționat. Las seducătorii nenorociți să se servească de asemenea mijloace... Cel ce nu știe să îmbrobodească o fată până nu mai știe de nimeni și nimic, cel care nu știe s-o aducă să creadă că de la ea pornește totul, că ei îi aparțin toate inițiativele, acela este și va rămâne un nepriceput [...] Eu sunt un estetician, un erotic, care a sesizat natura dragostei [...]: a intra în gândurile unei fete este o artă, a reuși să-i ieși din gând, e o capodoperă."

(*Sören Kierkegaard* – ***Jurnalul seducătorului***)

Pactul cu diavolul. Strategii de seducție feminine în proza fantastică a lui I.L. Caragiale

În perioada marilor clasici nu putem semnala veritabile profiluri donjuanești, ci doar unele care pot fi circumscrise tipologiei seducătorului. Interesant este faptul că portretele feminine încep să se articuleze, să prindă contur, ba chiar se identifică un proces de demistificare a inocenței lor comportamentale, fără a fi abolită teoria martirizării acestora, destul de viabilă și astăzi, în pofida mișcărilor feministe tot mai consistente, ba chiar parodice și paranoice, pe alocuri. Dacă Ion Creangă ne înfățișează un cuceritor rural, în ***Moș Nechifor Coțcariul***, nuvelă în care protagonistul are abilitatea de a-și doza cu parcimonie și virtuozitate valențele seducătoare, Ioan Slavici, în proza scurtă, se dovedește un moralist incurabil, care nu se abate de la ordinea ancestrală a lumii, în care raporturile dintre femeie și bărbat sunt încartiruite dostoievskienei

relații de tipul victimă-călău, ce nu mai presupune în acest context reversibilitatea polilor. Moș Nechifor însă, elaborează o *ars amatoria* proprie, axată pe o experiență redutabilă, dar și pe o cunoaștere a mecanismului de coagulare al psihologiei feminine. Protagonistul deține astfel cumul de funcții, fiind simultan regizor, actant, dar și actor al propriului scenariu. Întocmai ca eroii brebanieni de mai târziu, el își atrage victima înspăimântând-o, realizând procesul de apropiere *à rebours*, nu tocmai în conformitate cu codul onoarei cavalerești de coloratură rurală. Creând o poetică atmosferei, care presupune mister și imanența elementelor terifiante, derulate în regim nocturn, versatul aventurier își va cuceri prin logos însoțitoarea, întocmai ca Don Juan, dar, spre deosebire de acesta, va amortiza șocul părăsirii, după ce episodul erotic, abia sugerat, s-a consumat, încercând să găsească circumstanțe atenuante, din punct de vedere comportamental, nevestei denigrate până atunci deliberat.

La Ioan Slavici portretele masculine și feminine sunt realizate dihotomic, având uneori de-a face cu un transfer de sexualitate în ceea ce privește conduita, așa cum se întâmplă în romanul ***Mara***, în care eroinele sunt virilizate, în timp ce bărbații cunosc un lamentabil recul, ba chiar o disoluție a masculinității. Un seducător redutabil este Lică Sămădăul, veritabil manipulator de conștiințe, care machiavelic și magnetic, pervertește deopotrivă entitățile ambelor sexe aflate în raza sa de influență. Deși inițial Ana are un sentiment de repulsie retractilă față de el, ulterior virilitatea-i emanândă, dublate de un aer de protecție și un aspect fizic pe măsura unui descendent al seducătorului din Sevilla, vor exercita asupra femeii o ineluctabilă forța de atracție.

Romantismul eminescian conferă reprezentantelor sexului frumos întrupări maniheice, femeia fiind, paralel sau simultan, angelică, respectiv demonică. Pasivitatea ei tradițională este acum bulversată de Cezara, protagonista nuvelei fantastice și romantice omonime, o femeie voluntară, fără complexe și inhibiții, un *„demon-femelă"* cum ar fi numit-o Baudelaire, care este atât actant al scenariului erotic, cât și inițiatoare a (pseudo?)candidului ei partener.

Prozele fantastice ale lui I.L. Caragiale au toate un suport folcloric, fabulos, deși incipiturile narative creează aparent iluzia verosimilului. Prezența instanțelor malefice este destul de consistentă, iar acestea sunt secundate de cea a femeilor, ***La hanul lui Mânjoală***, ***Kir Ianulea*** și ***Calul dracului*** putând fi privite ca mici tratate de seducție, într-o triadă a vârstelor, din care nici senectutea nu este omisă. Apologia feminității este realizată paradoxal, metamorfozând elogiile în antonime ale acestora, grefate pe mentalitatea populară. Toate narațiunile de mai sus țin să demonstreze, deloc didacticist sau misogin, teza conform căreia *„femeia e mai îndrăcită chiar decât talpa ia-*

dului". În contactul dintre instanțele de sorginte satanică și femeie, raporturile nu pot fi decât de inegalitate flagrantă, (în ***Kir Ianulea***), de pactizare, ca suport sau adaos al nurilor acesteia, (***La hanul lui Mânjoală***) sau de luptă la nivelul aceloraşi tipuri de forțe, (în ***Calul dracului***), unde femeia, privită ca agresor camuflat erotic, ca Zburătoroaică, reușește să-și devanseze maestrul, să-l înșele provizoriu pe emisarul celui care-a inițiat-o. Sacrul murdar, dar nu nociv sau letal, este etanșeizat în profan, iar narațiunile vor fi realizate în dublu registru, conform opiniei lui Florin Manolescu: *„prima poveste o «acoperă» pe cea de-a doua aproape în întregime, iar ceea ce se vede generează prin inducție textul absent, văzut printre rânduri, ca un palimpsest"*[1].

Magia erotică se exercită în faza de preludiu prin logos. Femeia, chiar cea fals inofensivă, reprezintă, în viziunea lui Caragiale, o suprarealitate lingvistică ce necesită activarea unui nou tip de superlativ, mai absolutist încă, apt să realizeze raportul de incongruență în înfruntările sale cu diavolul. Spațiul-capcană de care acestea uzează în crearea unor poetici ale seducției este pluricefal: de la hanul propice declanșării aventurilor pasagere și clandestine, la câmpul deschis, fals infinitival, în care aleargă walpurgic protagonista din ***Calul dracului***. O enclavă aparte a captivității este matrimoniul, asumat pe bază de semibenevolat de către Kir Ianulea. Strategiile ispitirii n-au nimic agresiv, raptul fiind de ordin cerebral și senzual. Prezența maleficului este semnalată în cele trei narațiuni de privirea crucișă, sașie, care în cazul Acriviței se transformă într-un plus de feminitate.

Perimetrul realist din ***Calul dracului*** va contraria orizontul de așteptare al lectorului, neobișnuit cu stratagemele narative ale autorilor de proză fantastică, ce inculcă elemente veridice în incipituri, pentru a grada ulterior intruziunea reprezentanților lumii de Dincolo. Sardanapalica babă cerșetoare, *„ghemuită pe niște zdrențe de cergă"*, ce imploră mila creștinească a drumeților, mulțumindu-i ulterior lui *„Dumnezeu drăguțul"*, ascunde la rându-i o poveste, ceea ce conferă relatării apelativul de narațiune *„în sertare"*. Motivul este și de această dată de factură populară, fiind persuasiv schematizat de Victor Kernbach în subcapitolul ***Fluctuațiile demonologiei folclorice***: *„Un subprodus al mitului despre Zburător este superstiția privind pe **Calul Dracului**, care se rezumă la ideea transferului unui bărbat tânăr, prin făcătură vrăjitorească, într-un soi de nălucă; tânărul, fermecat de dragoste, încalecă fără voia lui o prăjină și pe acest cal diavolesc zboară prin aer în direcția lansată de o vrăjitoare, care își ritmează apelul bătând o oală pe vatră cu o nuia de alun; viteza zborului rivalizează cu cea a săgeții. Bineînțeles, aici pofta erotică a vrăjitoarei trebuie potolită de tânărul chemat prin vrăji"*[2].

Insomnia constituie un instrument de potențare a fantasticului și de explicitare logică a falsului verosimil al acțiunilor din textul de suprafață. Avalanșa de întrebări la care este supus Prichindel, nu alertează cu nimic percepția lectorului, curiozitatea fiind un atribut specific gintei feminine. Reține atenția tinerețea intervievatului, în contrast evident, grotesc, cu etatea interlocutoarei. Cadrul de expansiune este deschis, spațiul-capcană, de scurtă captivitate al diavolului, fiind o cergă zdrențuită. Seducția prin logos eșuează, deși vocea a devenit între timp calină, așa că baba utilizează acum artificiile gazdei perfecte. Într-o atmosferă antiromanțioasă, ca-i oferă ostenitului drumeț mâncare și băutură, un adevărat festin sub clar de lună, în speranța activării dialogului. Dar, inocentul nerecunoscător adoarme, în cel mai masculin spirit cu putință, imun la farmecul ofilit al babei, nu înainte însă de a-i sista perturbatoarea logoree, cu o lipsă de gentilețe juvenilă. Nurii babei sunt clandestinizați până la lăsarea serii. Asumându-și rolul deloc idilic pentru o femeie, de supraveghetoare a unui bărbat adormit, bătrâna este prima care decriptează identitatea junelui drumeț. Episodul deconspirării rivalului întru vrăjitorie, cu coada și cornițele camuflate, precum și revelația babei, realizată în registru fals inocent, ispititor-demonic, reprezintă pârghiile de declanșare a edificiului fabulos. Dându-și acum seama că urmează o confruntare între parteneri de același calibru, veniți din sfera demonicului, femeia este cea care va prelua inițiativa.

Infuzia carnalului se realizează la nivelul simbolic, al sugestiei, raporturile victimă-călău, vânător-vânat, fiind greu sesizabile. Parodiind instrumentele specifice călătoriei fantastice, Caragiale alege ca mijloc de locomoție *„baba, calul dracului"*, într-un joc de-a v-ați ascunselea, al travestirii provizorii, între parteneri învestiți cu abilități satanice congruente. Diavolul-femelă este cea care conduce cavalcada walpurgică. Prichindel i-a adresat însă provocarea, ce leza codul onoarei cavalerești, aceea de a se lăsa dus și condus pe spinarea babei. Cine este păcălitul? Cine e păcălitorul? Bătrâna va surmonta impedimentul vârstei, metamorfozându-se într-o frumoasă fată de împărat, a cărei istorie ne este deconspirată de către vocea auctorială. Pedepsită pentru cochetarea și pactizarea cu farmecele diavolești, tânăra a fost condamnată să se transforme în babă, până când va reuși să-și păcălească maestrul. Cuplul secund, diavol-*„farmazoană"*, înfiripat la miezul nopții, se lansează într-o cavalcadă orgiastică, în care autorul introduce insidios elemente de pastel romanțate, improprii stilului său, pentru a puncta opririle. Zburătoroaica pare a-și fi exercitat virtuțile și servituțile de corupătoare a puberilor ino-cenți dar, la ivirea zorilor, re-devine grotesc și ilar, baba de la răspântie. Narațiunea este astfel circulară. Putem accepta o remiză: l-a ispitit-păcălit pe diavol, dar doar pentru o perioadă de provizorat. Prichindel reușește să se sustragă în-

fluenței acesteia și evadează nu tocmai onorabil. Baba rămâne la răspântie, continuându-și programul de asediere al trecătorilor, așteptând patientă și tenace reiterarea experienței cu un alt descendent al infernului.

Într-o altă vârstă a seducției poate fi înregimentată coana Marghioala, protagonista nuvelei ***La hanul lui Mânjoală***. Procesul de satirizare al nurilor feminini, de factură medievală, ce nu poate fi logic explicat decât prin pactizarea cu instanța satanică, va căpăta aici valoare de program, strategic planificat și testat prealabil. Vasile Fanache, în studiul ***Caragiale***[3], face constatarea că atât Mânjoloaia, cât și Acrivița reprezintă prototipuri ale isterici. Dacă observația se vădește pertinentă în cazul soției lui Kir Ianulea, în cel al coanei Marghioala ea nu poate fi nici măcar de factură sexuală, doar demonic senzuală. Dereglarea simțurilor lui Fănică se petrece într-o manieră perfect comprehensibilă din punct de vedere uman, pe plan hormonal, Mânjoloaia constituind doar un *intermezzo* confortabil, inițiatic, ce-l pregătește pe protagonist pentru viața de familie.

Gura satului, aparținătoare a unei culturi a rușinii, și nu a vinovăției, este cea care deconspiră anomaliile hangiței: prosperitatea neobișnuită după decesul bărbatului, hipnotizarea hoților și pedepsirea acestora etc. Pactul pitoresc, abia sesizabil între diavol și femeie, poate fi perceput la nivelul irisurilor. De altfel, cheia decriptării fantasticului camuflat în cotidian stă chiar în lumina stranie și privirea crucișă a ochilor Marghioalei. Hanul devine un topos privilegiat al declanșării expansiunilor magic-erotice, iar preludiul este activat hipnotic, prin logos. În Evul Mediu reprezentările Diavolului și cele ale lui Don Juan erau suprapuse, identizate, datorită atracției malefice, perturbatoare, secundate de ravagiile raptului psihic - și nu numai! - pe care-l declanșau. Echivalarea poate continua și în regatul sexului frumos, biblicul concubinaj al acestora cu necuratul reprezentând o temă majoră a literaturii din toate timpurile.

Hangița este o gazdă perfectă. Întocmai ca în povestirile sadoveniene, hanul constituie un loc de refugiu, de popas, securizant, poetica atmosferei fiind pigmentată întotdeauna cu rafinamente culinare, băutură și o animatoare redutabilă, catalizatori erotici, dar și fermenți, adjuvanți ai pârghiilor fantastice. Marghioala-și ospătează musafirul *„cel tinerel, curățel"* care, cu siguranță juvenilă atentează la nurii femeii, grozav de accesibilă la prima vedere. Ea-l respinge, fals moralistă, și aceasta doar pentru a-l atâța mai puternic. Aspectul exterior al hangiței este remarcabil. Ea n-ar avea nevoie de suport extern satanic pentru a-și exercita farmecele, dar emisarul infernului pare a fi prezent, *par procuration*, prin intermediul cotoiului și al iedului, care se confundă în viziunea pocovnicului Iordache și a lui Gheorghe cu însuși diavolul. Observațiile drumețului asupra încăperii lipsite de icoane, de un alb ima-

culat, pot fi lecturate din nou în dublu registru: curățenic paranoică sau inoculări ale maleficului. O a doua apropiere fizică între protagoniști are loc sub egida întunericului protector, în momentul în care cotoiul a stins lampa. Fănică este cel care tentează demonul senzual ascuns în femelă și tot el pare, în primele două runde, agresorul erotic. Marghioala pare a se lăsa sedusă, ca fiind de fapt inițiatoarea din umbră a preludiului hipnotic. Fănică se sustrage temporar tentanților nuri ai uzurpatoarei antimatrimoniale, vocea pirostriilor și a socrului său impunându-i o conduită decentă și reticentă. Pornește optimist în ceea ce va deveni rătăcire labirintică, în urma căreia se va întoarce, circular, la han. Convingerea gazdei că acesta va reveni poate fi din nou receptată ca un apriorism mefistofelic, dar și conștiința indubitabilei atracții exercitate asupra reprezentanților sexului opus. Suntem cantonați în continuare în marsupiul *sau... sau*-ului kierkegaardian, care potențează misterul și interpretarea duală, la nivel faptic.

Hanul nu este un topos al damnării, nici măcar al condamnării; reprezintă cadoul oferit novicelui înainte de experiența maritală, un fel de petrecere a burlacilor, cu doar doi participanți. Revenirea obstinantă a protagonistului la han este explicată prin magie. Captivitatea lui Fănică este însă una agreabilă, benevolă, iar smulgerea din această toropeală beatnică a simțurilor nu se poate realiza decât apelând la factori externi, printr-o altă claustrare, de astă dată divină, într-un schit, timp de 40 de zile. Dacă la bărbat cumințirea se produce după căsnicie, pentru femeia caragialiană instanța maritală constituie un teritoriu propice declanșării demonismului cotidian. Biata coana Marghioala, aflăm în final, ajunsă acum la senectute, este arsă împreună cu hanul său, pentru că doar prin acțiuni pirice locul ar fi putut fi purificat de orice influență a necuratului.

Inspirată după o nuvelă a lui Machiavelli, ***Kir Ianulea*** a fost considerată, de către unii exegeți, ca un veritabil act de spionaj, lansat de o lume, în dorința de decriptare a pârghiilor interne ale altei lumi. Cadrul este metamorfozat aici. Incipitul și excipitul narativ sunt amplasate într-o zonă a fabulosului, de sorginte folclorică - împărăția lui Dardarot - pe când nucleul relatării este autohtonizat, balcanizat, fiind permutat în inima Bucureștiului. Adunarea generală a tartorilor, activată de împăratul iadului, pune în discuție o mare enigmă: femeia. Toți cei ajunși în infern își acuză prezența acolo ca urmare a acțiunii nefaste exercitate de către nevestelor lor. Neputând concepe ideea că entitățile aparținătoare sexului slab ar putea fi mai versate decât un diavol, Dardarot îl trimite pe Aghiuță să exploreze îndeaproape problema. Sarcina lui pare facilă: să se însoare și să trăiască 10 ani alături de o femeie. Deși cel mai mic dintre diavoli, Aghiuță nu este chiar un neofit, episodul sclavajului absurd în custodia unei babe, care l-a pus să netezească sisific un

fir de păr creț, rămânând încă impregnat în memoria sa. Ilogismul ideilor și conduitei feminine sunt ridiculizate aici cu multă savoare, cu un râs ironic-amar, reținut. Narațiunea se convertește într-o demonstrație a tezei, anticonsolatorie totuși pentru un bărbat însurat, și anume aceea că *„femeia e mai îndrăcită decât talpa iadului"*.

Strategiile de seducție sunt însă realizate aici *à rebours*. Singura situație în care acestea îmbracă o mantie clasicizantă are loc înainte de matrimoniu, când fata lui Hagi Cănuță-l atrage prin tranchilitate, estetică ademenitoare și privire sașie. Metamorfozele antiispitirii se petrec a doua zi după nuntă, *„mieluşeaua"* devenind *„leoaica"* isterică, ce-și denigrează bărbatul în fața slugilor, îi subminează autoritatea, îi toacă averea, organizând petreceri și dând în patima jocului de cărți, spionând și punându-și servitorii să-i supravegheze soțul etc. Transformarea ei nu se petrece nici măcar gradat, etapizat, pirostriile conferindu-i legitimitate în orice formă paranoică de manifestare. Devine calină, felină, doar atunci când își dorește ceva, bietul Kir Ianulea nemaifiind decât o victimă a capriciilor consoartei sale. Acrivița-și păstrează temperamentul balcanic de mahalagioaică, ce se lamentează gurii târgului pentru falsele aventuri ale soțului său, pozează în victimă inocentă, practică disimulația și transferul de culpă. Deși fuge din infernul domestic, Aghiuță nu va scăpa de influența malefică a soției sale nici când își exercită acțiunile specific diavolești, de luare în stăpânire a minților femeilor de prin Țara Românească. Devenită acum, *„ca văduvă cernită și mai frumoasă"*, Acrivița acumulează virtuți creștine, ocupându-se de exorcizarea bietelor muritoare posedate de diavol. Înfrânt pe propriu-i teren, diavolul-bărbat, bărbatul-diavol, diavol și bărbat, se întorc în suportabila împărăție a tartorilor, idilică în raport cu falsul paradis terestru și capătă, pentru patimile îndurate, permisiunea de a se odihni 300 de ani.

Variante ale fantasticului ironic, de sorginte mitic-folclorică, cultivând mirificul legendar și fabulosul, cele trei narațiuni demonstrează, persuasiv și parodic, ideea prezenței maleficului camuflat în orice entitate feminină, într-o dualitate simbiotică rareori, în care bărbatul, chiar și atunci când este diavol *en titre*, rămâne o victimă inocentă în raport cu infinitatea strategiilor cerebrale și senzoriale exercitate de către reprezentantele sexului frumos. Deși obiectul prezentului studiu îl constituie analiza donjuanismului autohton, am considerat utilă valorizarea narațiunilor caragialiene, din pricina transferului rolului de seducător din zona masculinității, în aceea a gintei feminine. Cu sprijin satanic, ce-i drept, reprezentantele sexului frumos demarează procesul de asimilare a lecției ispitirii, de detronare a atributelor virili-

tății, bărbatul nemaifiind elementul activ, călăuza itinerariului erotic, ci o victimă a femeilor.

Scurt portret al perioadei de tranziție. Elemente novatoare. Prolegomene la etapa consolidărilor

Linia de demarcație estetică dintre etapa de pionierat și aceea a consolidărilor, este destul de dificil de disociat în acest studiu consacrat donjuanismului, care nu își propune analiza dinamicii formelor literare, ci doar prezentarea metamorfozelor pe care acest proteic mit le-a îmbrăcat de-a lungul timpului. Trasarea graniței se dovedește labilă, în primul rând din pricina faptului că perioada de creație a unor scriitori este destul de longevivă, astfel încât saltul de la o etapă la alta, din punctul de vedere al taxonomiilor diacronice stabilite de exegeți, ar necesita o analiză scindată, nebenefică demersului prezentei lucrări. Astfel, în pofida faptului că o parte dintre autori nu-și înregimentează personajele în galeria cuceritorilor, acestea aparțin motivului și vor fi reliefate succint în paginile următoare. Așa cum s-a semnalat deja în capitolul precedent, de cele mai multe ori nu avem de-a face cu Don Juani veritabili, ci, mai degrabă cu sosii ale acestora, seducători care își arogă prerogative *dandy*-ste.

Pe de altă parte însă, în perioada interbelică asistăm la una dintre cele mai fecunde reprezentări ale motivului, și aceasta nu numai în genul epic sau liric, ci, mai ales, în cel dramatic. O parte dintre scriitori, printre care îi citățm pe Gib. I. Mihăescu sau Ion Minulescu, anticipează idei care vor fi prelucrate în literatura universală abia în modernism sau postmodernism. Astfel, Gib I. Mihăescu, dirijează motivul înspre panta savuroasă a parodiei și, în plus, își exilează eroul în provincie, ba chiar îl înzestrează cu pirostrii. Un Don Juan încarcerat, supus obedient al instanței matrimoniale, vom regăsi abia după 30 de ani în piesa lui Max Frisch, ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***. Ion Minulescu însă, are intuiția extraordinară de a-și considera personajul un „*amant anonim*", iubitul generic, care are neșansa de a fi concurat în realitate de un actor necreditabil, ce îl dublează nepersuasiv, așa că se vede obligat de contemporaneitate să descindă din zona securizantă, ficțională, din mit, pentru a opera el însuși eratele comportamentale. Același autor, într-o creație lirică de această dată, proclamă ***Sinuciderea lui Don Juan***, deoarece eroul, pierzându-și abilitățile tradiționale de seducător și refuzat de o Ea, ca substitut al unicității, feminine de această dată, constată cu tragism că existența lui este acum inutilă.

Hortensia Papadat-Bengescu, dincolo de lirismul luxuriant și epitetele mult prea des ornante, o caracteristică a primului său volum de nuvele, are

măiestria (in?)conştientă de a-şi dirija demersul epic înspre o inversare salutară a tradiţionalelor raporturi dintre cele două sexe. Pentru prima dată, în literatura noastră, nu femeia este subiect al pasiunii, ci bărbatul. Recitirea ***Lui Don Juan în eternitate*** prin prisma lectorului actual, ne conduce înspre acordarea calificativului de precursoare a mişcării feministe unei autoare cunoscute în ipostaza de analist al abisalităţii sufletului feminin. Fără a poseda inteligenţa machiavelică a contesei de Merteuil, protagonista romanului epistolar al lui Choderlos de Laclos, ***Legături primejdioase***, pe care Charles Baudelaire o cataloga drept un *„demon-femelă"*, creatoarea noastră depiedestalizează clişeul, destul de încetăţenit în epocă, ce consideră statice reprezentantele sexului frumos, metamorfozând masculinul arhetip într-un subiect-obiect, pe care îl elogiezi superlativ, dar pe care-l abandonezi în momentul în care expectanţele s-au concretizat. Bianca Porporata, eroina nuvelei Hortensiei Papadat-Bengescu, parcurge un laborios itinerar de iniţiere întru donjuanism, străbătând un traiect ascendent, de la statutul de ucenică naivă şi obedientă, care beneficiază de supravegherea mentorului arhetipal, la acela de rivală a acestuia. Atunci când procesul de maturizare senzuală s-a încheiat, protagonista devine ea însăşi un veritabil dublu al seducătorului, rezumându-se, într-un act de vendetă la adresa suratelor care i-au fost până acum victime, să-l reexileze *„în eternitate"*, în toposul securizant al ficţiunii, deoarece acum este aptă să evolueze cu virtuozitate pe cont propriu. Deşi valoarea estetică a operelor interbelice donjuaneşti nu este întotdeauna superlativă, iar unele dintre proiecte au rămas chiar nefinalizate, fiecare autor reuşeşte să contureze o viziune autohtonizată a motivului, aducând, de multe ori, interpretări insolite. O altă trăsătură predominantă a acestei epoci constă în faptul că nu pare a exista vreun scriitor care să nu fi fost tentat să abordeze motivul seducătorului, dacă nu chiar pe acela al lui Don Juan.

Ipostazele sunt ilare uneori, demitizante - în majoritatea reprezentărilor, aşa cum se întâmplă în cazul nuvelei eliadeşti, ***Aventură*** (1935), mai puţin cunoscută, dar şi mult mai facilă, la nivelul semnificaţiilor, decât majoritatea prozelor fantastice. Constant Georgescu, un crai boem, avocat, descoperă într-o seară o femeie plângând. Curtenitor, îi oferă sprijinul, mai ales când fata îi relatează o poveste incredibilă. Studenta la litere pretinde că a fost răpită de ţigani, iar feciorul bulibaşei o dorea de nevastă. Deşi iniţial nu se gândea la o cucerire erotică, personajul se vede obligat să recunoască faptul că întâmplarea este fără precedent în istoria amorurilor sale. Textul este bifonic, deoarece gândurile lui se întrepătrund cu ale fetei. Motivul lacrimilor ei este generat nu de pretinsa răpire, ci de faptul că Valentin, un june boem, cinic, cu succes la femei, a abandonat-o. Proiectele juristului reprezintă o revenire la concepţiile Evului Mediu: *„Vorbind astfel, constată superioritatea idealului*

de gentleman asupra idealului de aventură. O sută de bărbați ar fi procedat la o cucerire vulgară. Ce infinit mai interesant să păstrezi respectul, să rămâi cast"[4]. Idealistul, adept de platonisme tranzitorii, este doar o victimă a trișericii fete, care era să-l compromită prin tentativa suicidală, comisă în apartamentul burlacului. Constantin Georgescu face parte din aceeași castă comportamentală cu Mihnea Băiatu, eroul lui Gib. I. Mihăescu, din romanul ***Zilele și nopțile unui student întârziat***.

Întâlnire (1937), în pofida sugestiei erotice prezente în titlu, descrie traiectul unui antierou, ratat social și erotic, atins de bovarisme, mistuit de morbul senzaționalului, care regizează cotidian scenarii de remediere a monotoniei. Saturat de trăirea vieții prin surogate empatice, într-o seară arc, în sfârșit, curajul de a pătrunde într-o casă străină, se ascunde în debara și ascultă o dispută matrimonială. Soțul, mai în etate, de o gelozie feroce, bănuiește infidelitățile junei sale consoarte, care devin certitudini în momentul în care îl descoperă pe Barbu în acea postură ridicolă: *„Domnul începe să râdă - același râs silit, fals, vulgar, pe care Cernat îl auzise de atâtea ori ascuns printre haine.*

- O, aventură, cum s-ar spune! Exclamă el mînios. Un Don Juan, ești și dumneata un Don Juan! Asta ești!..."[5] Discrepanța dintre aparența, incriminantă contextual și inofensivitatea, letargică, abulică aproape, a eroului, stârnește ilaritate. Un la fel de parodic episod poate fi descoperit în ***Romanul adolescentului miop***, în capitolul ***Între Don Juani***, unde beneficiem doar de onomastica personajului ancestral, și nu de întrupări ale acestuia la nivel faptic. Robert încearcă să *„se vădească cinic, Don Juan și paradoxal"*[6], declinându-și omniscienta în privința femeilor, dar narându-și, de fiecare dată altfel, experiențele. În ***Addenda*** aceluiași roman, subcapitolul ***Primul Don Juan***, personajul-narator este cel care-și elaborează o mogă de seducător, conservând subtrefugii mitomane, dar fără a-și mistifica sinele: *„Am mințit întotdeauna și mi-am făgăduit să mint înainte când se vorbește de dragoste. Toți trebuie să creadă că eu, vara, devin dintr-o dată un Don Juan. În realitate, însă, sunt foarte timid și mă pricep numai să imaginez scene de dragoste"*[7]. De o cu totul altă coloratură donjuanescă sunt însă ***Isabel și apele diavolului, Huliganii*** sau neterminatul roman ***Viață nouă***, deoarece seducția se învesmântează acum în cerebrala mantie a etapizării strategice, savant elaborate, de factură kierkegaardiană.

Nu ne propunem aici o inventariere a subteranelor iubirii eliadești, (aceasta au făcut-o multiplii exegeți, înaintea noastră, cu strălucită competență), ci doar relevarea pasajelor care se referă explicit la mitul lui Don Juan, la tentația ascunsă a masculinității din prozele sale de a i se asemăna sau la fragmentele care creionează o estetică a donjuanismului, care constituie subiectul acestui studiu. În ***Isabel și apele diavolui*** (1939), redactat încă din

perioada în care se afla în India, alături de poetica autenticității, problematica alterității, a conceptului de arheu și de metempsihoză, protagonistul furnizează incitante opinii asupra distincției dintre sexe, în cazul sentimentelor. Deși își mărturisește sadicele și sisificile corvezi de a-și purta *„lanțurile cu el"*, tirania unicității, apologia seducției cerebrale nu poate fi despărțită de aerul cinic al unui *dandy* egotist. Plurivalența măștilor, asumate cotidian, se datorează faptului că bărbatul are strania capacitate de a-și adapta personalitatea în funcție de fiecare femeie. Povestea ***Tinerețe fără bătrânețe*** deține rolul unui actant, un afrodiziac menit să tulbure echilibrul senzorial al nevestei pastorului. Eroul își exercită grobian atracția față de Fraülein Roth, deși nu are nici un sentiment afectiv pentru femeia-camarad. Tehnicile sale de cucerire seamănă izbitor cu cele ale lui Johannes Seducătorul, protagonistul romanului lui Kierkegaard, care pare a fi influențat mulți dintre autorii indigeni. Eroul se inoculează progresiv în anturajul femeilor, până ajunge la statutul de *„amant original"*. Sufletul feminin reprezintă o panoplie radiografiată, supusă cerebralității chirurgicale, iar plăcerea sardonică de a urmări procesul de des-compunere sub imperiul acțiunilor sale, pare a fi unul dintre deliciile croului. Dorește să o seducă pe Leonor, dar renunță, pentru că era o cucerire prea facilă. Îl încântă mai mult ideea derutei senzuale și mutațiile afectului, decât actul fizic al posesiunii. Femeile sunt reduse la un prototip reiterant.

Alături de aspectele donjuanești, kierkegaardiene, există o idolatrie *dandy*-stă, narcisiacă, proliferantă pe măsura trecerii timpului, căci sinele se metamorfozează în fiecare an. Dincolo de ispitirea Isabelei, machiavelic, imund, personajul îl influențează pe fratele fetei, Tom, un androgin aproape, instructor de gimnastică, în direcția pederastiei. Principiile demonice ale acestei inteligențe briante îi conferă statutul de vinovat *in absentia*, camuflat, de actant, dar nu de actor al scenariilor seismice pe care le produce. Legăturile carnale, sporadice, nu-i provoacă plăcere, motiv pentru care estetica sa este tributară mai mult dandysmului, din acest punct de vedere: *„Dacă am scris cândva că un Don Juan trebuie să fie teolog, în sensul substanței, nu de erudiție, o femeie mă interesează prin virtuțile sau viciile ei. Când le cunosc, mă dezgustă. În cele mai nebunești îmbrățișări, eram indiferent."*

Spre deosebire de ***Romanul adolescentului miop***, unde calitățile unui Don Juan sunt mimate sau revendicate prin mitomanie, dar gardând intactă estetica autenticismului trăirist, de această dată, productul, livresc, este un Don Juan, care maniheic, încearcă să descopere în femeie demonismul sau, din contră, componenta angelică. Legătura cu Vera este rezumată lapidar la *„spasmul sexual al unei păpuși"*, protagonistul lamentându-se că, în locul prototipului, a acceptat diverse surogate. Scenele de

lesbianism dintre miss Roth şi Edna îl lasă perplex, şi abia acum înţelege de ce confesoarea lui *„urăşte feminitatea, lirica erotismului, monogamia, feminismul"*. Nu ne propunem să îndosariem valenţelor simbolice ale textului, apropierea de Diavol, re-înfiinţarea sinelui prin copilul nou-născut din final, pentru că aceasta ar angrena glisarea studiului înspre tumuri mistic-ezoterice.

În ***Întoarcerea din rai***, Pavel Aniceţ este penelat lapidar de prefaţatorul ediţiei, Mircea Handoca: *„Acest Don Juan dorit şi râvnit, iubeşte în acelaşi timp două femei, pe Ghighi şi pe Una - fără să se fixeze asupra uneia dintre ele. Dorind singurătatea, frământându-se, nu vede decât o singură soluţie: sinuciderea. Moartea senină, fără suferinţă, sinuciderea lui Pavel este tragedia propriei generaţii"*[8]. Exegetul inoculează probabilitatea ca dualitate erotică să fi fost generată de elemente biografice, axându-se pe confesiunea auctorială din ***Memorii***, potrivit cărcia Mircea Eliade iubea, în perioada respectivă, două femei în acelaşi timp. Atracţia bicefală constituie o temă redundantă a epicii scriitorului, pe care o regăsim atât în ***Noaptea de sânzâiene***, cât şi în ***Nuntă în cer***. Crezul etic al protagonistului, o experienţă huliganică brodată cu inflexiuni donjuaneşti, este discreditat de aplicarea practică a principiilor, deoarece Pavel este legat afectiv simultan două femei, profilurile lor fiind realizate prin tehnica opoziţiilor: *„Puţin să-ţi pese de ce laşi în urma ta, să fii un soi de Don Juan, un ticălos; fără îndoială că orice bărbat care vrea să facă ceva în viaţă, trebuie să fie un ticălos. Unul pentru care să nu existe dramele altora, suferinţele celor pe care se întâmplă să-i iubeşti"*. David Dragu, abstinent şi idealist, îl consideră un afemeiat trivial, care posedă numeroase trupuri din capriciu, dar le şi părăseşte, la fel de fulgerător, din acelaşi motiv. Avem o confruntare de coduri erotice, dintre care se detaşează cel a lui Emilian, care opinează că dragostea perfectă o reprezintă aceea a prostituatelor, pentru că ea presupune doar descătuşări hormonale. Ideea de teatralitate, de mască purtată în faţa celorlalţi, ca proiecţie a alterităţii, care a debutat în ***Romanul adolescentului miop***, este reiterată aici. Chiar şi onomastica feminină este reduplicată. Personajele au parte de o oglindire binară: în sine şi în ceilalţi. Tragedia eroului pare a fi aceea a interpretării eronate a personalităţii sale, repetabilitatea rolurilor, a situaţiilor, masca, poza, faţada, ideea că lumea e o scenă, iar oamenii - manipulaţi de destin: *„Pentru el sunt un Don Juan cinic. Pentru Ghighi - sunt Faust. Poveste se repetă. Pentru fiecare sunt altcineva"*. Triada dragoste-sexualitate-erotism este unul dintre laitmotivele tramelor eliadeşti. Abundenţa trimiterilor sexuale este deconcertantă. Jean Ciutaru plimbă macabru fetele prin cimitir, fiind o maşinăric sexuală, care le seduce prin moga misterioasă, pe care a captat-o în urma declanşării tuberculozei. Confuzia sexelor, a indivizilor, era anticipată şi în ***Isabel şi***

apele diavolului. Părerile despre femei nu sunt tocmai laudative, iar dragostea este diagnosticată drept un sentiment pe care ele însele l-au inventat, iar acum se obstinează să pozeze în victime. Pentru Petru Anicet important este sentimentul de iubire, nu persoana - şi are parte de o sciziune a sinelui în două compartimente erotice, alături de confruntarea, acerbă cu alteritatea. Femeia nu este un *„cine"*, ci un *„ce": „Celălalt, cealaltă, Una, Ghighi, Lucy, o femeie, «oricare femeie», ce importă? Cine le mai ţine seama?"* În pofida aurei cinice şi distributive, Petru este un însetat de iubire, ceea ce vine în contradicţie cu principiile unui adevărat Don Juan. Refuzul matrimoniului, al paternităţii, apetenţa pentru solitudine şi dragostea pentru univers, dar nu pentru oameni, fac din erou un damnat.

Un alt seducător întâlnim în romanul ***Huliganii*** (1935) prin Alexandru, un hedonist care practică erotismul cu sportivitate, vorbeşte cu nonşalanţă despre cuceririle sale şi este brutal cu reprezentantele sexului frumos, pentru că i se pare imoral să le inoculeze în memorie ipostaze ale perfecţiunii sale de amant rasat. ***Nuntă în cer*** (1938) reiterează mitul iubirii, dar Ileana-Irina este cea care propune acum o lectură dirijată a femeii, după un cod propriu, supus ambiguităţii. Mavrodin luptă împotriva morbului afectivităţii, într-un Bucureşti în care posibilităţile efuziunilor carnale nu lipsesc, până în momentul în care o întâlneşte pe Ileana, aflată în convalescenţă erotică. Eroul opinează că prietenia dintre un bărbat şi o femeie este posibilă doar în cazul în care aceştia formează un cuplu sau sunt foarte dotaţi intelectuali. Se teme de fertilitate, văzută ca un impediment care angrenează degenerescenţa, disoluţia erosului, obsedat perpetuu de rivalitatea cu un necunoscut, fosta ei iubire. Gelozia este mai amplificată decât în cazul lui Camil Petrescu, deoarece ea se răsfrânge asupra unui trecut bănuit, nu asupra prezentului, probând o voluptate sadică în imaginarea relaţiei anterioare a iubitei. Hasnaş îşi relatează şi el experienţa care l-a marcat afectiv, iar între cei doi protagonişti, care abia în final află au iubit aceeaşi femeie, există afinităţi intelectuale şi comportamentale. Tânăra pe care o întâlneşte întâmplător în tren îl consideră *„un donjuan vulgar sau un om de afaceri"*, remarcând obsesia masculină de a fi perceput în ochii anturajului drept un seducător. Părerile ei despre celebrul personaj se melanjează cu ale lui, şi avem aici adevărate pagini de poetică a donjuanismului: *„De altfel, Don Juan n-a fost celebru prin numărul amorurilor sale, ci prin numărul iubitelor care au murit pentru el [...] Iubirea unui donjuan are ceva absolut în ea [...] Să cunoşti pe un Don Juan şi să continui a trăi şi a face copii. Nu se poate. [...] N-am iubit niciodată. Am cunoscut însă destule femei"*. Jocul alternanţelor majusculelor cu minisculele, în ortografierea numelui celebrului seducător, inoculează ideea

multiplicării protcice, în fiecare bărbat cuceritor, a apetenței pentru donjuanism, ispititoarea ipostază de virtual șef de harem. La fel ca eroii din romanele anterioare, stratagemele ispitirii sunt cerebralizate. Similar lui Johannes al lui Kierkegaard, protagonistul nu părăsește o femeie decât în momentul în care aceasta a fost subjugată senzual și psihic, acumulând ulterior cu voluptate informații despre ravagiile pe care i le-a provocat. Camuflare a *sacrului în profan*? *Coincidentia oppositorum*? *Irecognoscibilitatea miracolelor*? Câte ceva din fiecare. Teoriile eliadești și simbolistica tramelor, nu constituie obiectul prezentului studiu, căci materialul, abundent, este suficient pentru o altă carte. Chiar dacă demersul poate fi acuzat de superficialitate, fără o analiză *in nuce* a plurivalenței sugestiilor epice, n-am dorit decât să semnalăm pasajele cu referire la legendarul personaj, fără a ne aroga exhaustivitatea identificării acestora.

Nici epica rebreniană nu este pauperă în cuceritori, dar, dintr-o dorința de a radiografia climatul epocii, luxuriant în reprezentări donjuanești, nu vom merge până în a-l considera pe Ion un discipol rustic al seducției kierkegaardiene. În ***Jar***, însă, și o parte a nuvelisticii, se resimte destul de acut această tentație a ispitirii. Liana Rozmarin, eroina romanului amintit anterior, studentă la filologie, adulată de întregul anturaj, devine victima unui seducător cazon, fără scrupule, Victor Dandu. Discrepanța dintre intelectualitatea fetei, rasate, aflată la prima experiență erotică și limbajul semiargotic al bărbatului nu constituie un impediment al împlinirii carnale. Pentru infatuatul militar fata n-a reprezentat decât un episod pasager, aflându-se într-o perpetuă goană după alte aventuri. Disjuncțiile ireconciliabile dintre felul în care protagoniștii privesc sentimentul erotic, au ca revers mistuirea thanatică a fetei. ***Adam și Eva*** poate fi privit ca o pepinieră donjuanescă, dacă vom considera metempsihoza pre-textul/pretextul reiterării miticelor iubiri.

Referindu-se la nuvela ***Cuceritorul,*** criticul Gheorghe Glodeanu consideră că *„Liviu Rebreanu prelucrează în manieră parodică mitul lui Don Juan, care este întruchipat de un personaj insignifiant, un veritabil antierou".*[9] Ilie Ghinea, mărunt funcționar, ridiculizat de anturaj, celibatar, este un avar, adept al aventurilor, care i se par mai rentabile pecuniar decât matrimoniul. Personajul, caricatural, este pus într-o situație ilară în momentul în care nu-și poate achita consumația, din pricina portofelului pierdut. Deși își arogă disponibilități donjuanești, este o victimă donquijotescă a autoficționării. Textul ***Strănutarea*** reiterează tema seducției, dar dacă acum personajul, Jean Vasilescu, este atestat ca un afemeiat incurabil, posesia, facilă, a bovaricei Didi Georgescu nu are loc, ca urmare a ne-

cunoaşterii codului manierelor elegante. Strănutul fetei pare grobian, imund, iar seducătorul, vexat, preferă, retractil, abandonarea asediului senzorial.

Insolit în epocă este Mateiu I. Caragiale, dar nu atât în proza scurtă sau romanul ***Craii de Curtea-Veche***, care sunt circumscrise evident esteticii *dandy*-ste, cât în ***Corespondenţă***, unde autorul devine un savuros personaj al propriei sale vieţi. În special scrisorile trimise prietenului său, Nicolae A. Boicescu, se convertesc într-o veritabil cod al seducţiei, ariviste însă, prin care junele heraldist, hedonist, cotropit de personalitatea mult prea marcantă a tatălui şi de complexul bastardului, încearcă, în descendenţa unui Rastignac, să-şi dobândească o stabilitate pecuniară confortabilă.

Duiliu Zamfirescu - *Anna* (1911)

În secolul XX motivul seducătorului cunoaşte o prolificitate fără precedent, lucru uşor explicabil prin decalajul estetic şi diacronic al literaturii indigene, în raport cu suratele sale europene, al cărei handicap cultural va fi surmontat salutar abia în deceniile următoare. Invazia modei traducerilor şi a romanelor de mistere, care au constituit apanajul epocii anterioare, conduc autorul şi lectorul autohton înspre o receptare tot mai pronunţată a operelor occidentale, în care mitul donjuanesc era frecvent prelucrat. Din punctul de vedere al exegetului Dim. Păcurariu, care realizează un solid profil al acestui plurimorf mit, protagonistul romanului lui Duiliu Zamfirescu, ***Anna***, Alexandru Comănăşteanu (alegerea onamasticii, a prenumelui, nu este aleatorie, fiind predestinată cuceririlor), *„are atributele unui Don Juan. Bărbat frumos şi zvelt, în uniformă elegantă de ofiţer, fiul Saşei şi al lui Matei Damian e un afemeiat, are succes la femei"*[10]. Întocmai ca în cazul lui Hasdeu şi a multor alţi creatori care s-au succedat în spaţiul ficţional al literaturii, demersul epic debutează cu o prefaţă la prima ediţie, din pricina faptului că autorul simte nevoia unei elucidări a tramei, demers menit să faciliteze receparea adecvată a operei: *„Romanul de faţă nu este scris pentru criticii din Ţara Românească, cari, ignoranţi şi de rea credinţă cum sînt în mare parte, vor găsi că seamănă cu Anne Karenine, nu e scris nici pentru damele cu moral; nici pentru bărbaţii cu prinţipiuri. El e scris pentru sufletele nenumărate care suferă, pentru tinerimea cultă, care, în artă vibrează la tot ce e sincer, tresare la adierea frumuseţii; pentru cititorii cari pricep censeamnă a crea oameni vii şi-i deosebesc de oamenii de carton [...] Ceea ce e mai cu seamă păgubitor în viaţa noastră socială şi trivial în căsniciile româneşti este puerilitatea sufletească a femeilor, făţărnicia şi minciunile bărbaţilor"*[11]. Excomunicându-i din rândul lectorilor pe cei prea cuminţi, Zamfirescu-şi arogă dreptul de a-şi delimita şi restrânge orizontul de receptare,

printr-un *captatio benevolentiae* realizat *à rebours*. Prefața dovedește totuși o destul de fragilă abilitate de augmentare a *suspense*-ului, dar se concretizează într-un demers exclusivist, care se erijează într-un monolog exterior cu potențialii exegeți, o prolepsă aproape. Ca și Radu Ionescu, Duiliu Zamfirescu pare a fi un mai bun teoretician al romanului, decât un practicant al lui. În descendența autorului ***Principiilor critice***, părintele ***Ciclului Comăneștenilor*** operează distincția dintre materialul fictiv al literaturii și realitate, alături de cartografierea destul de pertinentă a climatului epocii. Sarcastic, acesta denunță infantilismul intelectual al reprezentantelor sexului frumos, care suferă de sindromul donquijotismului bovaric deoarece, dopate cu modele livrești, veritabile ghiduri de conduită erotică și socială, așteaptă ca viața să le ofere situații similare. Intruziunea lui Duiliu Zamfirescu în catacombele matrimoniale nu îmbracă tonalitatea jovială a lui C.D. Aricescu din ***Misterele căsătoriei***, ci plonjează pe panta tragică, a demascării unui topos matrimonial, care încurajează mitomania, cabotinismul, masca.

Deși intitulat ***Anna***, nu doamna Villară este protagonista romanului, cu toate că suferințele și geloziile ei sunt urmărite cu destulă asiduitate. Accentul de insistență este permutat asupra domnului căpitan Comănăștеanu, ornat de ea cu apelativul de tandrețe Cinel-Cinel. Drama eroinei este dezvăluită lapidar, din primele pagini: *„Iubeam pe un om însurat, pe care probabil îl iubeau și alte femei"*. În acest bâlci al deșertăciunilor de factură balcanică, eroticele cupluri sunt realizate nu numai binomic, ci chiar polinomic. Generalul, soțul Annei este concubinul unei cântărețe, Berta, care va încerca, la rându-i să-l seducă pe Don Juanul de garnizoană. Smaranda Dudescu și Urania Vucos, nevasta colonelului, reprezintă doar două dintre femeile care gravitează haotic, ca niște marionete, orbite de magnetismul mult prea virilului cuceritor, care este avantajat în relațiile cu reprezentantele sexului frumos, de apetența lor din totdeauna pentru purtătorii galoanelor ofițerești.

În studiul ***Arca lui Noe***, (capitolul ***În absența stăpânilor***), Nicolae Manolescu schematizează principalele caracteristici ale personajelor lui Duiliu Zamfirescu, remarcând faptul că tipologia sa este una artistică, nu morală: *„Femeile lui (și prin contaminare și bărbații), trăiesc mai mult în imaginație decât în realitate. Liviu Petrescu a semnalat **(Realitate și romanesc)** unele consecințe interesante. Toate sunt firi romanțioase, predispuse la visare, cu lecturi nimerite a le stimula această înclinație. Viața lor seamănă cu un roman. Pe bărbat îl urăsc sau îl idealizează: nu există cale de mijloc. Idealizându-l, îi pretind mai mult decât poate el da. Alexandru Comăneșteanu, banal **coureur** e, în ochii unei femei așa de fine ca Elena Milescu, un erou național **in spe**. [...] Anna și Urania nu au alt scop decât a-i place lui Alexandru"*[12]. Solilocurile Annei, ale acestei eroine a cărei onomastică este sortită aprioric

suferinței, se constituie în tot atâtea elogii ale pseudoinfamului cavaler: *„îmi închipuiesc că semeni cu nestatornicia, înfăptuire a dorurilor tuturor femeilor, cu acel ştrengar şi infam Cupido, care când sunt geloasă aş vrea să-i ciumpănesc aripele şi să-l bat, ca apoi să-l mângâi şi să-l rog să mă ierte"*. Încondeindu-l verbal, ea realizează, *in facto,* apologia virtuților lui seducătoare, într-o odă a condescendenței, incomprehensive totuşi. Anna îl bombardează cotidian cu implorator-melodramatice epistole, furtunaticul ei suflet fiind turmentat de gelozii şi dubii în privința stabilității afective a reprezentantului cazon.

În paginile următoare sunt portretizate şi celelalte reprezentante ale sexului frumos, într-o manieră ce ține mai degrabă de estetica realistă, decât de aceea romantică: Smaranda Dudescu, (*„domniță în toată puterea cuvântului, uşurică, darnică, bună romăncă. Îi era dragă literatura şi băieții tineri, mai cu seamă dacă erau şi militari"*), Porția Comănăşteanu, legitima consoartă a seducătorului - *„străină de intrigile celorlalți"*, Elena Milescu - văduva eroului de la Grivița, singura entitate a tramei care priveşte cu un aer de condescendență şi comprehensiune infidelitățile matrimoniale, consolându-se cu ideea, ridicată la rang de maximă socială, că *„aşa sunt bărbații, pot să iubească mai multe femei"*, Urania Vucos etc. Alexandru Comănăşteanu face parte din categoria Don Juanilor de tip byronian. Nu el este cel care aleargă după femei, ci ele-l asaltează şi-l urmăresc, într-o cavalcadă a dorințelor nerefulate. Eroul nu este retractil în fața unor amoruri şi flirturi, mai mult sau mai puțin clandestine, dar nu este responsabilul prim al nu tocmai neconcroaselor sale acțiuni. În descendența lui Ovidiu, Duiliu Zamfirescu realizează şi el apologia erosului, diagnosticându-l: elementul de noutate, (pentru literatura vremii), îl constituie introspecția, pe linie feminină, autorul vădindu-se un destul de abil decriptant al resorturilor intimiste ale reprezentantelor sexului frumos. Înaintea unui Anton Holban sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, Duiliu Zamfirescu acordă femeilor un generos topos în plan componistic, logosul acestora, precum şi solilocurile, realizându-se empatic, prin intermediul *ego*-ului masculin auctorial.

Prințesa Smaranda Dudescu descoperă o explicație pertinentă a periculozității personajului: el inspiră încredere atât femeilor, cât şi bărbaților, fiind confidentul adverselor părți. (Ipostaza este din nou inedită pentru optica donjuanescă, deoarece seducătorul nu era, în general, agreat de către nici una dintre baricade: femeile-l urau, pentru că erau părăsite şi substituite cu altele, iar bărbații - din pricina magnetismului şi succesului pe care îl înregistra în fața reprezentantelor sexului frumos. Idei similare vor fi regăsite abia la Max Frisch, în ***Addenda*** piesei ***Don Juan şi dragostea pentru geometrie***.) Vârsta şi experiența de viață a Smarandei îi permit femeii apostrofarea junelui, printr-

o remarcă generalizatoare: *„așa sunteți cu toții: asanarea moravurilor în vorbe, iar în fapt, harem"*. Totodată, ea îl avertizează matern-condescendent asupra proteismului erotic: *„prea ai multe încurcături, dragă"*.

Întâlnirea cu Elena Milescu se convertește într-un excelent prilej de a elucida plurivalența erotică a eroului, mutând reflectorul pe latura epicuree a lui. Dialogismul este antrenant, femeia travestindu-se pentru câteva momente în tradiționalul Sganarelle, conștiință și registru contabil amoros al stăpânului:

„ – Va să zică treaba e gata. Prințesa Smarada: una; eu - două; Anna, fireşte - trei; Matilda Canta, patru, Berta Villará, cinci. Fără a mai număra cazualul.

— *Bunăoară?*

— *Bunăoară, Urania Vucos.*

— *Foarte bine.* ***Și câte faceți toate la un loc****?*

— *Asta o știi mai bine decât mine[...]****Trebuie să fie curios să ai șapte amante****. Înțeleg că e pentru scopuri superioare. Alexandre, mais tu es á moi aussi. Cela fait huit"*.

Alexandru Comănășteanu devine un adevărat șef de harem, care nu renunță însă la prerogativele unui cuceritor. Într-unul din studiile de referință consacrate donjuanismului, eseistul Gregorio Marañon, în subcapitolul ***Sultanul și Tenorio***, semnalează disjuncțiile care îl separă pe seducător de deținătorul de trofee feminine claustrate. Pornind de la remarca potrivit căreia poligamia organizată are ca prototip haremul, creație a arabilor, care au lăsat urme adânci în cultura andaluză, exegetul conchide: *„Dar greșeala de a confunda haremul maur cu clientela feminină a lui Don Juan, este foarte evidentă. Haremul este o fabrică de copii. Pentru Don Juan preocuparea paternă nu există. Organizarea haremului presupune o viață sedentară, Don Juan este un vântură-lume. Sultanul își recrutează femeile prin forță și bani, fără a face apel la forța sa de seducție, și întotdeauna într-o formă burgheză, organizată, cu totul contrar lui Don Juan, ale cărui cuceriri sunt de fiecare dată o aventură antisocială. Sultanul conviețuiește cu toate femeile, într-un* ***statu quo*** *de ierarhii acceptate. Iubirile lui Don Juan sunt iremediabil succesive: o dată cu fiecare pasiune intervine uitarea și înlăturarea femeii iubite înainte, pe care o abandonează pentru a căuta o altă femeie, în altă parte"*[13]. Întocmai ca în cazul șefilor de harem, protagonistul nostru are o soție, pe care o iubește și care preferă cecitatea volitivă în privința aventurilor soțului ei, în locul cunoașterii și certitudinii numărului acestora.

Este apoi rândul Uraniei Vucos să-l interpeleze. Aceasta se întreabă semiretoric, care sunt dolcanțele și exigențele lui Alexandru referitoare la feminina gintă, dacă nu cumva - din întâmplare - le dorește pe toate, fiindcă bărbatul pare, ca un Don Juan de factură romantică, a căuta un lucru pe care

nu-l va găsi niciodată. Plină de înțelepciune, ea ajunge tautologic la concluzia că amorul nu este altceva decât amor, și ar fi o alienare, utopică, să încerci să descoperi într-o afacere sentimentală altceva. Protagonistul are chiar parte de un duel, cu profesorul de pian al Bertei, din pricina unei anonime trimise generalului. Sintetizând lanțul slăbiciunilor amoroase, vocea cântăreței, care-și mărturisește și ea atracția față de căpitan, avertizându-l că a deveni amantul ei este unul dintre cele mai facile lucruri, este dublată de aceea a autorului omniscient, care conchide: *„el își înșela nevasta, pe el îl înșela Berta, pe Berta o înșelau probabil alții"*.

Situațiile încep să se complice degringolant. Urania îi dă întâlnire căpitanului la Sinaia, Anna îi urmărește, gelozia furibundă și orgoliul îngenunchcat ghidând-o înspre descoperirea locului unde s-au retras fugarii. Fauna feminină savuroasă nu este încondeiată misogin. Disperarea o conduce pe Anna până în iatacul Porției, căreia îi mărturisește infam nestatornicia bărbatului ei. Însoțită de Berta, Anna vrea să plece la Sinaia. Pe traseu ea filozofează melodramatic asupra sentimentului amoros. Acceptă, (văzând o bună cunoaștere și aprofundare a subiectului) faptul că în dragoste, una dintre părți se implică mai mult, acceptă să fie ea polul *„plus iubire"*, dar impune o condiție, (teoretică desigur, fiindcă practic se dezice la fiecare pas): să nu se umilească și nici degradeze. Fugarii nu sunt prinși în flagrant delict, intuiția căpitanului, ajutată de binevoitoare circumstanțe, îl fac pe acesta să scape cu bine din sordida confruntare, întreaga cavalcadă vindicativă soldându-se cu un eșec din partea Annei. Acasă o așteaptă o nouă lovitură de teatru, când, mărturisindu-i Elenei, sora sa, întreaga situație, află că și ea este îndrăgostită de Alexandru.

Întregul roman se concretizează într-o demonstrație a distributivității erotismului, protagonistul acumulând atributele unui Don Juan de factură byroniană, care este, însă, căsătorit. Reprezentantele sexului frumos care populează regatul căpitanului, își merită *„soarta"*, deoarece autorul a avut grijă să le includă, încă de la început, în categoria femeilor *„elegante, ușurele, pasionate, însuflețite de un singur gând statornic, acela de a nu se plictisi"*. Deși în aparență Anna este tragediana de substanță a tramei, adevăratul *„suflet tare"* al acesteia este Porția, Sultana, soția seducătorului. În pofida faptului că romanul conține numeroase scene melodramatice, paupere estetic, Duiliu Zamfirescu face parte din categoria autorilor care, deși nu și-au înzestrat eroul cu apelativul de Don Juan, reușește, în puține replici, ce-i drept, să schițeze un portret al lui, care nu se ridică însă la valoarea reprezentărilor din aceeași perioadă ale literaturii universale.

Mihai Codreanu - *Don Juan* (1916)

Unul dintre colaboratorii fideli ai revistei *„Viața românească"* este poetul Mihai Codreanu, autor al volumelor ***Diafane*** (1901), ***Din când în când*** (1903), ***Statui*** (1914), ***Cântecul deșertăciunii*** (1921), ***Turnul de fildeș*** (1929), pe care Dumitru Micu îl caracterizează drept *„cel mai parnasian dintre poeții români. În timp ce contemporanii simboliști cultivau imprecizia, vagul, vaporosul, versul liber, muzicalitatea, el forja stihuri lapidare, impecabil rotunde și, în profesii de credință repetate, își formula opțiunea fermă pentru contururile perfecte. [...] Poet-meșteșugar prin excelență, tipic **poeta-faber**, Codreanu este omologul român al lui José Maria de Hérédia, versurile sale structurându-se de preferință în forma clasică a sonetului"*[14].

Deși poezia apare în aceeași revistă și în același context cronologic cu microromanul epistolar al Hortensiei Papadat-Bengescu, ***Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata***, viziunea artistică asupra personajului mitic se înscrie în tipologia a ceea ce Ramiro de Maeztu denumea *„Don Juan inautentic, al nordului romantic"*[15]. Spre deosebire de *„adevăratul Don Juan"*, al creatorilor spanioli, cultivat de Tirso de Molina și Zorilla, care este cinic, arogant, dezabuzat, epicureu incurabil, vidat de scrupule și narcisiac, incapabil de a iubi pe altcineva decât pe sine, o dată cu Byron și reprezentanții romantismului universal, personajul cunoaște deja începutul unui proces de demitizare, metamorfozându-se într-un aventurier idealist, care străbate lumea, însetat de absolut, în căutarea perpetuă a acelei *„femme géante"*, de factură baudelaire-iană.

Încă din incipit (*„Eu le-am iubit pe toate. Le-am iubit"*[16]) accentul de insistență este permutat, dublant, asupra intensității afectului. În pofida lirismului subiectiv, intimist, exacerbat, componenta distributivității erotice nu este deloc camuflată. Recuzita, eminamente romantică, *„dor nemărginit"*, *„avântul însetării"*, vis, stele, nu constituie decât preludiul unui transfer de culpă. Tonalitatea sonetului, melodramatică în structura de suprafață, nu reprezintă decât pretextul care legitimează infidelitățile. În opinia aceluiași Ramiro de Maeztu[17], drama lui Don Juan debutează în momentul în care autorii nordici încep să-l înzestreze cu sentimente erotice. Bietul personaj al lui Mihai Codreanu se vede obligat să activeze constant episoade prielnice cuceririlor, asumându-și moga incomprehensibilității, insațiabilității damnate, din pricina faptului că nici una dintre reprezentantele sexului frumos nu a reușit să acumuleze valențe superlative. Modalitatea de adresare este una directă, învești mântată în forma monologului liric, iar soluția descoperită se apropie flagrant de cea pe care o va detalia Marin Sorescu în poezia ***Don Juan***. Negăsindu-și aleasa, într-un efort sisific parodic, personajul, altruist la

modul cabotin, preferă să-şi des-compună *„sufletul în bucăţele"*, pentru a-l împărţi, egalitarist, tuturor reprezentantelor sexului frumos. Spectrul feminităţii este amplu, paleta cromatică încartiruind, egalitarist, *„blonde, brune, castanii liane"*, care sunt înregistrate donjuanesc, statistic şi contabil *„în catalogul meu de curtezane"*. În pofida dezamăgirii pe care i-au creat-o, autorul realizează o panoplie a metreselor, pe care le şi imortalizează prin act estetic. Influenţa sonetului pare a fi de factură baudelaire-iană, punctul de reper al acestuia fiind poezia ***Don Juan în Infern***.

Excipitul liric resubstanţializează ideea deziluziei, exhibând, încă o dată, raportul de forţe inechitabil dintre cerere şi ofertă. Deşi le-a solicitat doar (!) un ideal, orizontul de aşteptare al masculinităţii a fost înşelat, printr-o conversie specific feminină, aceea a metamorfozării expectanţelor în dezamăgiri. În pofida alegerii formei clasicizante a sonetului şi lirismului desuet, putem semnala procesul de disculpare al personajului, printr-un nu tocmai elegant transfer de culpă, de disoluţie şi minimalizare a fraudelor sale erotice, ajungându-se chiar ulterior, în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, la imputări aduse faptului că nu şi-a îndeplinit prerogativele de seducător.

Între tradiţionalism şi modernism. Etapa consolidărilor

Hortensia Papadat-Bengescu, precursoare a mişcării feministe

Autobiografie

Deşi i s-a reproşat de multe ori lipsa unui program estetic, fragmentele de autobiografie, mărturiile disipate în presa vremii sau concepţiile topite în textura operei, fac din Hortensia Papadat-Bengescu o reprezentantă de marcă a scriiturii interbelice, care se situează la graniţa dintre romanul obiectiv şi cel subiectiv. Scrisă în perioada 14 noiembrie 1930 - 1 februarie 1931, la solicitarea lui George Călinescu, aflat pe atunci în căutarea unor mărturisiri literare neconvenţionale, *(„Aş dori ca scrierea să fie făcută cu atenţia romancierului, fără nimic din convenţiile jurnalistice")*[18], autobiografia debutează sub auspiciile ideii de *„unitate şi dedublare"*[19], scriitoarea precizând că cel biografic şi cel artistic se află într-o relaţie de interdependenţă, ca doi siamezi încorsetaţi într-o perpetuă confruntare: dedublarea, proiecţia alterităţii, sciziunea dintre *idem* şi *ipse*. Deşi aminteşte motivul androginului, ca raportare la propria-i interioritate, paradoxul abordării constă în faptul că fiecare jumătate încearcă să se ascundă de cealaltă.

Autoarea pare a fi dotată cu un *ultra-auz*, conform accepţiunii lui Gaston Bachelard, mitul romantic al muzei inspiratoare fiind înlocuit cu acela

al vocilor, ea mărginindu-se a transcrie, robotic, ceea ce ele îi transmit. Singurele însemnări referitoare la laboratorul de creație al scrici de epistole care constituie materialul epic al ciclului Don Juan, sunt succinte și lapidare, neoferind prea multe indicii, exceptând o vară toridă și tovărășia Verei: *„Târziu, în aceeași seară, însemn pe foi desprinse, pe foi ce pot zbura, versetul succint al acelui ritm văratic... Sunt: - **Scrisori către Don Juan**. Cândva trimise Redacției, ea le trimite prin tipar în larg... Au sosit, deoarece am primit fremătător și numeros de pretutindeni răspuns"*[20]. Autoarea mărturisește că, empatic, se deghizează în fiecare dintre personajelor create. În ***Reflecții cu totul mărunte și personale***, scrise ca o replică la recenzia făcută de Garabet Ibrăileanu volumului său de debut, Hortensia Papadat-Bengescu se distanțează de distincția, cam misogină, operată de exeget în studiul ***Creație și analiză***, în privința superiorității personajelor masculine, semnalând diferența de substanță dintre cele două sexe: *„O femeie poate crede, dar înțelege bine, nu. Femeia iubește toată viața pe cel de «acum» și are ca circumstanță atenuantă că este prin natura ei înclinată fidelității. [...] Trebuie să se convingă de vina lui și îl iubește mai mult de frica de a nu-l mai putea iubi când l-ar vedea mai bine"*[21].

Marea

Tentația travestirii onomastice, care-i facilitează dedublarea, se resimte încă din anii de liceu când, ni se confesează autoarea în ***Autobiografie***, găsea o deosebită plăcere în a redacta scrisori și compuneri pentru colegele sale de pension, asumându-și rolul unui Cyrano de Bergerac feminin, care își poate permite astfel să scrie liber, folosind mai multe stiluri, sub egida protectoare a măștii. Exercițiul ludic adolescentin va fi benefic, deoarece întreg ciclul ***Lui Don Juan în eternitate*** și o mare parte a creațiilor aparținătoare primului volum, îmbracă forma epistolară. Nuvela de debut, ***Marea***, se metamorfozează într-un itinerariu, ba chiar o pledoarie a sortilegiilor universul thanatic, un refuz al vieții și al dragostei concrete, printr-o întoarcere arhetipală în matricea acvatică. Reperele temporale sunt aproape abolite, iar scriitoarea uzează, în incipit, de tertipul aproape demonetizat al textului găsit. Întocmai ca Mateiu I. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu se dovedește o apologetă a tainei, misterele epice nefiind elucidate volitiv, deși personajul-narator are această posibilitate, pentru a potența suspensul și ambiguitatea, prelungind imaginația în afara sferei livrești. Teancul de scrisori, găsite strategic într-un manuscris, vor fi lecturate în regim nocturn, indiscreția decriptării unui suflet străin fiind astfel diminuată. Avem doar perspectiva expeditoarei care, aflată la mare, trimite prietenei sale, cu care se angajează

uneori fictiv şi empatic în dispute comportamentale, un vraf de epistole. Tonalitatea lirică, puternic descriptivă, se metamorfozează într-o privire obiectivată, cerebrală, atunci când se întoarce, reflexiv, asupra sinelui. Nicolae Manolescu este de părere că eroinele primelor nuvele ale autoarei *„sunt variante ale aceluiaşi prototip: fără biografie, fără individualitate; simple nume: Bianca, Manuela, Adriana. Şi uneori nici măcar nume, ca eroina* ***Mării****. Şi cum ar putea fi altfel, câtă vreme nici una din aceste eroine nu trăieşte în lume: pentru toate, lumea nu există decât ca proiecţie a fiinţei lor. [...] Analizându-şi senzaţiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. Socotită prin excelenţă feminină, o astfel de proză este dezagreabilă la lectură"*[22]. Spre deosebire de destinatara scrisorilor, cea care le expediază are sentimentul solitudinii doar în mijlocul mulţimii, deoarece astfel unicitatea acestui suflet turmentat de senzualisme de factură mistică, poate fi mai pregnant augmentată.

Nuvela ***Marea*** reprezintă doar preludiul sau pre-textul epistolelor către Don Juan, protagonista vădind o disponibilitate erotică superlativă, dar aceasta doar în plan cognitiv. În pofida faptului că Ioan Holban consideră că naraţiunea poate fi rezumată la povestea de iubire a Liliei cu valul, toate demersurile eroinei converg înspre universul thanatic, într-un ritual al reintegrării în ritmurile originare. Senzualitatea este debordantă, natura însăşi intrând în această horă erotizantă, prin trimiteri frecvente la animism, metempsihoză, arheu. Marea, valul, marinarul, sinucigaşii, amintirile sunt încărcate cu valenţe senzuale, purulente aproape, de acest suflet atins de morbul reveriei narcisiace, bovarice. Dinamica valsului şi partenerul o conduc înspre comparaţii livreşti, tot aşa cum şi sugestia suicidală i-a parvenit prin intermediul unor versuri de Nietzsche: *„Uite, vezi, dănţuitorul meu era un Zburător, de aceea nu-l simţeam alături de mine, era impalpabil"*.

Totul capătă tentacule erotice, iar textul se metamorfozează ascendent într-o caracatiţă senzuală, în care până şi pârghia de pe catarg, pare că împresoară fata, într-o îmbrăţişare simbolică. Exegeta Carmen Ligia Rădulescu este de părere că *„valul, ca substitut al masculinităţii, sugerează existenţa unui complex al lui Narcis, ce se va contura ulterior, pornind de la puternica revenire a dedublării şi având şi elementele esenţiale,* ***suprafaţă reflectată*** *(oglinda, apa, ochii) şi* ***dublul****, imaginea văzută de suprafaţa care reflectă. [...] Se poate observa că, pe lângă atracţia erotică există şi o reacţie de respingere la fel de puternică: două entităţi (Femeia şi apa), care sunt de fapt două feţe ale uneia singure, stau faţă în faţă după modelul mitic al lui Narcis, pedepsit să se îndrăgostească de propriul trup"*[23]. Eroina refuză constant o împlinire erotică în plan terestru, tergiversând concretizarea carnală, într-o căutare romantică a idealului. Se oferă, în schimb, donjuanesc şi

nimfoman-oniric, stihiilor naturii, într-o matriarhală tentativă de luare în posesie a întregului univers. Conform ***Dicţionarului de simboluri şi arhetipuri culturale*** al lui Ivan Evseev, marea este semnul distinctiv al începutului şi sfârşitului, al vieţii şi morţii, iar în limba babiloniană aceasta *„înseamnă «izvor» şi «vagin»"*[24]. Asistăm la o ambiguizare a sexelor, stilizată şi aproape mistică, marea, valul şi Femeia simbiotizându-se într-o nuntă acvatică, arhetipală.

Aşa cum s-a menţionat anterior, deşi nu aparţine propriu-zis motivului Don Juan, refularea dorinţelor carnale şi tentaţiile distributivităţii, feminine de această dată, constituie un preludiu al naraţiunii următoare, care, înaintea piesei lui Radu Stanca, ***Dona Juana***, va demara procesul de rivalizare al personajului arhetipal, printr-o dinamitare a întrupărilor lui tradiţionale.

Către bărbatul-obiect: Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata (1916)

Obişnuindu-ne cu proza abisală, de analiză şi introspecţie a resorturilor sufletului feminin, dar nevădindu-se totuşi o feministă exacerbată, Hortensia Papadat-Bengescu şochează din nou, de această dată prin creaţia ***Lui Don Juan în eternitate, îi scrie Bianca Porporata***, acest micro-roman/macro-poem, în care modernismul, melanjul epicului cu lirismul sunt convergente, creând o proză de o fascinantă virtuozitate. Plasată în imediata vecinătate a Virginiei Woolf, Hortensia Papadat Bengescu a fost considerată *„scriitoarea care se aude privind, se simte crescând, crede că mâinile au văz şi că pe ape se poate umbla, pare înzestrată cu ceea ce Bachelard numeşte* ***ultra-auz şi ultra-văz***"[25]. Într-adevăr, aceste dotări suprasenzoriale o dirijează înspre o analiză pertinentă a celor aflate pe aceeaşi baricadă cu ea, permutând datele celebrei formule descartes-iene *„Cogito ergo sum"*, într-o replică autohtonă: *„simt, deci exist"*. Autoarea are abilitatea de a transfigura banalul cotidian şi rolul domestic al femeii, prin crearea unui univers fictiv, compensativ, care să-i permită evaziunea din claustranta enclavă a normalităţii. În naraţiunea ***Femei între ele***, scriitoarea îşi mărturiseşte predilecţia pentru analiza sufletului feminin care, deşi imobil în raport cu dinamismul masculinităţii, (conform distincţiei operate de Garabet Ibrăileanu în studiul ***Creaţie şi analiză***), este cu mult mai incitant din punctul de vedere al introspecţiei, din pricina profunzimii şi a inconstanţei labirintice: *„Studiul femeii mi-a părut întotdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbaţi faci înconjurul faptelor şi faptele sunt rareori prea interesante, pe când femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poţi pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize"*[26].

Onomastica protagonistei nu este aleasă în mod aleatoriu, Bianca Porporata având un apelativ predestinat suferinței. Simbioza dihotomică dintre prenume, (Bianca, simbol al purității, al candorii virginale, imaculate) și nume, (Porporata, care pune în evidență existența unui element perturbator, inflamator, o dorință erotică nerefulată, cu potențiale inflexiuni thanatice), are o funcție premonitică, ținând cont de faptul că întregul poem epic se convertește într-un jurnal al autoseducției, flagerării psihice și onirismului puberal. Eroina, bovarică și narcisiacă, își apelează cu fervoare Zburătorul, plonjând în ficționări melodramatice. Potrivit ***Dicționarului de simboluri și arhetipuri culturale*** al lui Ivan Evseev, *„roșu este culoarea focului și a sângelui, a dragostei și a vieții, a speranței și a sacrificiului. [...] Roșul se asociază nu numai cu principiul vieții, cu forța impulsivă, cu erosul triumfător. Există în simbolistică și un roșu htonian și nocturn, infernal și devorant, un roșu al focului din adâncurile pământului și al sângelui impur"*[27]. Detalierile cromatice sunt mai pregnant potențate de către Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, care decriptează resorturile dualiste ale culorii: *„Roșul deschis, exploziv, centrifug, este diurn, masculin, tonic, îndemnând la acțiune și aruncându-și strălucirea peste tot, aidoma unui soare, cu o putere uriașă și de neînvins (KANS). Roșul închis este, dimpotrivă, nocturn, feminin și, la limită, centripet; el reprezintă nu expresia, ci misterul vieții. [...] căci aceasta este ambivalența culorii: ascuns, el este condiția vieții; vărsat, el înseamnă moarte"*[28].

Ambiguitatea faptică extremă, fluctuațiile frecvente din sfera realului în acela a visului, dau scriiturii romantice o tentă fantastică. Hortensia Papadat-Bengescu creează astfel un nou abecedar, un dicționar de a cărui decodare nu ești niciodată pe deplin persuadat. Scriitoarea pare a avea un persistent spirit ludic. Descrierile ei frustrează voluntar lectorul, căci se opresc cu parcimonie tocmai la granița imoralului, ușor lubric pe alocuri, pe care însă nu îl surmontează. Se rezumă, ca un Harpagon epic, să sugereze numai, retrăgându-și ulterior, la fel de abil și de subtil, afirmațiile. Ambiguitatea este grefată în scris prin puncte de suspensie, care prelungesc, dar și amputează ideile.

Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata constituie, din punct de vedere componistic, o suită de 25 de scrisori, pe care protagonista le trimite în eter celui mai învederat seducător al tuturor timpurilor, lui Don Juan. Interesantă pare opțiunea eroinei pentru jurnalul intim, pentru ca autenticitatea confesiunii să fie și mai elocventă, recurgând la o adresare directă, de tip epistolar. Declarându-se o neinițiată, camuflându-se provizoriu sub mantia neofitului ingenuu, Bianca îl ia ca martor și ghid al expansiunilor sale onirice pe celebrul seducător. Curiozitatea feminină, devoratoare, operează o intruziune în trecutul misterios și fascinant al eroului,

existența rivalelor fiind repede percepută și parțial acceptată, (*„lacoma Manola și suava Clara*"), dar nevoia de exhibare a unicității, (în care cred toate victimele lui Don Juan și femeile, în general), se concretizează într-un demers discreditant la adresa predecesoarelor. În pofida aparențelor, Bianca nu este atât de inocentă, văzând aprioric (sau doar intuitiv), vaste strategii de cucerire. Deși tonalitatea inițială este una de obediență în fața maestrului, ulterior, prin acumulări graduale ale cunoașterii sinelui și a tacticilor de seducție, va comite gestul spontan al descotorosirii de magister, o dată ce ritualul de inițiere s-a încheiat. Ipostaza este într-adevăr modernă și asistăm la un fenomen evident de emancipare a femeii, care metamorfozează bărbatul într-un obiect al pasiunii, ba chiar o jucărie manipulată, care devine neinteresantă și se poate arunca în pubela ficțiunii, după ce mecanismele de articulare i-au fost decriptate. Bianca tentează o atragere a seducătorului, cu stratageme ce dovedesc o oarecare aprofundare a subiectului. Numărul mare de predecesoare n-o alertează, devine chiar condescendentă în privința lor și vehiculează, întocmai ca mentorul său, aceleași tactici de persuasiune prin logos: *„E păcat să nu ne cunoaștem, Don Juan, sunt sigură că e păcat [...] O convingere e un lucru grozav, Juan! Iar eu sunt Bianca Porporata, o femeie, nu o fecioară... E tot ce ai tu nevoie să știi despre mine în legăturile noastre absurde*". Prin raportare la tramele romanești ulterioare, protagonista se pregătește să devină o *„fecioară despletită"*, ce are nevoie de un inițiator întru senzualitate, preparându-și conștient, în pofida acrului novice și virginal, tranziția înspre statutul de femeie.

Ficcare fragment de capitol are ca moto o sintagmă lapidară, care avertizează, uneori deconcertant, asupra conținutului faptic: de exemplu, subcapitolul doi este intitulat ***Mâna mea în întuneric***, III - ***Marea, Juan***, IV -***Ploaia, Juan***, etc. Poemul se metamorfozează într-o incursiune, o expediție în propriu-i univers, pe care Bianca n-o poate realiza singură, căci această explorare a *ego*-ului necesită existența unui *raisonneur*, a unui personaj-martor, adjuvant și totodată ferment erotic, care să poată depune mărturie și să confere astfel descoperirii verosimilitate. (Maniera de realizare artistică, de voiaj în catacombele interiorității, este oarecum similară celei operate de Max Blecher în ***Întâmplări în irealitatea imediată***).

Indicii cronologici și cei toponimici sunt ambiguizați, aproape aboliți, conferind generalitate poveștii. Coordonatele temporale sunt prolixe, (*„azi, ziua lui Iove, a 3-a din Sagittar*") și dublate, la fel de indescriptabil, de sugestii diacronice, (*„pe vremea când regele Cataloniei era pe moarte*"). *„Juan, ce păcat că ai murit!*", exclamă retoric Bianca în incipitul epistolar. Dar totuși expansiunile sale erotice și onirice nu sunt întrerupte, îmbrăcând o turnură macabră. Dorind ingenuu să-i înveselească traiul *„în eternitate*",

comprehensiv-obedienta Bianca se arată fericită de necunoaşterea chipului lucifericului seducător. Motivaţia este simplă: absconsul poate fi astfel augmentat mental şi dibuit imagistic în mai multe locuri şi nuanţe, ubicuu, precum un cristal cu o mie de feţe. Aceasta este explicaţia textului de suprafaţă, pentru că în final, printr-o altă convertire, Bianca Porporata îşi va alege ca *„mire al păcatului"* un omonim al seducătorului şi, în fiecare bărbat iubit va putea avea senzaţia că îl va regăsi pe El, pururi cuceritorul. Explicaţia este aproape parodică, inversând, nu mecanismul distributivităţii erotice, ci doar sexul exploratorului. Don Juanul de factură romantică este prezentat, în multe cazuri, ca un însetat de absolut, într-o goană sisifică pe mapamond, în căutarea femeii ideale. Acelaşi lucru îl va realiza şi protagonista, egalitarist şi concupiscent, descoperind în fiecare reprezentant al masculinităţii, o particulă estetică a prototipului.

Procesul de autoseducţie şi narcisismul Biancăi omit componenta intelectuală, (abia schiţată), trecând la cuantificări de ordin fizic. Capitolul doi se transformă într-un veritabil poem al albelor ei braţe, despre a căror perfecţiune, atât sora Licia, cât şi vecina Flavia cea bătrână, pot oricând depune mărturie. Ea continuă să-şi proclame solitudinea, claustrarea, nevoia unei conştiinţe avizate care să-i tempereze (sau amplifice autoelogiul): *„Nu am pe nimeni, Juan, să-mi spună că sunt ale mele şi cele mai frumoase, că sunt unice şi vii, cu măsura lor, una - numai a mea, cu modelarea lor - una, numai a mea. Pieritoare minuni, pe care nici un amant nu le va măsura în podul palmelor sau în marmoră eternă, ci numai vânăta îmbrăţişare a putregaiului, singură, va săruta curba lor unică."* Eroina evoluează etapizat înspre statutul de dublu al personajului arhetipal, însuşindu-şi gradual componentele lui definitorii, narcisismul şi egotismul constituind atribute ineluctabile ale profilului donjuanesc. Claustrarea şi hibernarea senzorială în care trăieşte Bianca Porporata, lipsa ei de ocupaţie propriu-zisă, dau protagonistei o valoare generalizatoare, de universalitate, eroina putând să-şi găsească locul în orice veac, atâta timp cât emanciparea socio-culturală a femeii nu devine încă actuală. Închisă într-un castel-mănăstire, topos al recluziunii încorsetante, Biancăi nu-i mai rămân decât expansiunile onirice, puterea de autoiluzionare, de autoprestidigitaţie mentală, bovarică, un drog indispensabil sufletelor romanţioase. Castelul, în majoritatea culturilor, întruchipează un habitat securizant, a cărui inaccesibilitate potenţează misterul. Conform opiniei lui Ivan Evseev, această *„Reşedinţă seniorială - este un simbol al puterii, asociat principiului masculin, succesiunii generaţiilor, permanenţei şi memoriei istoriei"*[29]. Feminismul Hortensiei Papadat-Bengescu este mai mult de factură teoretică. Practic, Bianca nu doreşte întrupări egalitariste în plan social, ci recunoaşterea femeii ca

„*specie*", ca entitate spirituală, capabilă şi de alte sentimente cu excepţia celor matern-casnice, dreptul de a-şi etala spasmele unui suflet turmentat de senzualisme, ca o fiinţă profund tragică şi oprimată, ce luptă donquijotesc împotriva obstrucţionărilor şi restricţiilor impuse de tradiţionalism. Dezicându-şi epic unul dintre mentori, (Garabet Ibrăileanu), autoarea încearcă să demonstreze că în artă, în literatură, laudativa inteligenţă virilă poate fi concurată de sensibilitatea feministă.

Într-o Spanie aleatorie, dar în care se vorbeşte limba italiană, (autoarea mărind ambiguitatea geografică şi, prin expansiune, chiar disputa antcităţii de ordin italo-iberic a prototipului), se fac reflecţii la marginea mării „*negre*", (posibilă identitate toponimică, dar mai degrabă un joc al autohtonizării autenticiste), într-o eră dotată cu toate prerogativele cuceririlor tehnicii. (Telefonul era deja inventat). Succesiunea frazelor, cu încărcătură puternic poetică, pare a a-temporaliza tonalitatea povestirii, ca un preludiu itinerant înspre „*eternitate*". Epica eufonică a Hortensiei Papadat-Bengescu poate fi asemuită muzicii lui Mozart sau Schumann, prin alternarea impasibilităţii iniţiale cu un tempo dinamic, senzual, învăluitor. Exclamaţiile, interogaţiile retorice, punctele de suspensie abundă. Incantaţia imnică a mării, asemuită cu „*cea mai frumoasă femeie din lume şi cea mai mândră*", se suprapune celei făcute ploii. Întocmai ca în naraţiunea precedentă, natura este pregnant erotizată, cuplurile masculin-feminine, vibrând simultan cu cel i-realizat al protagoniştilor. Eroina pare să realizeze o odă ce vizează meteorologia şi atmosfericele ei manifestări. Furtunatica şi ultrasenzoriala Bianca, această mimoză semipudică, ce se descătuşează în toate direcţiile, încearcă, prin orice stratageme, să atragă cu obstinaţie atenţia asupra sinelui, prin accese evasiisterice uneori, care reclamă insistent dreptul de a fi şi a deveni femeie. Imaginaţia protagonistei este debordantă, mai ales atunci când operează o echivalare de tip yin-yang, masculin-feminin, Don Juan-Dona Juana.

În paragraful V, aceasta face o declaraţie şocantă: „*Am un amant! Da. Eu, Bianca Porporata, alba ta amică, ultima ta cucerire, imaterială, eu, cea mai mândră*". Ea utilizează termeni aproape lubrici, amantul constituind un substituit al iubitului, pentru ca tenta de mister şi ilegitimitate a isprăvii sale să fie augmentată, acţionând similar fetelor din veacul XX, atinse de morbul psihanalizei, care erau capabile să verbalizeze pornografiile cele mai crase, dar nu puteau trece la faptă, bariera logos-acţiune vădindu-se impasabilă. „*Amantul*" fetei, cel care vine încruntat, rece şi aprig, o răstoarnă violent, o osteneşte, asudă, o strânge în braţe nimicitoare, o bate şi o alungă, se dovedeşte a fi vântul, fie unul periodic ca musonul, fie aprig ca mistralul. Pretinsa perfidie şi intruziune a pajului-vânt-zburător, dincolo de aspectul

personificator şi metaforic, are ca scop crearea unui egalitarism: unui *summum* de amante reale, pe care Juan le-a avut de-a lungul vieţii, Bianca-i opune o parodică echivalenţă, de factură ireală însă. Silueta indefinită a fiinţelor masculine, ca întrupări zburătoreşti este prezentă în numeroase naraţiuni, devenind un veritabil laitmotiv al prozelor scurte bengestiene, printre care ***Vis de femeie***, ***Dorinţa*** (*„L-am văzut întrând pe Acel care e farmecul viselor - necunoscut, cu faţa presimţită, prieten cu obraz străin, chip odată văzut, apoi umbrit de depărtare, apoi reînviat în somn ca şi aievea"*) sau ***O pasăre...*** (*„Cine sunt acei care nu ne sunt nimic şi... ne sunt totul în clipa trecătoare a nopţii... cu care plângem, urâm, luptăm, iubim, ca şi cum sufletul nostru ar fi şi al lor, pe când viaţa noastră nici îi ştie, nici îi cuprinde?"*), probând încă o dată dorinţa nerefulată de împliniri erotice la protagonistele scriitoarei.

Închisă *„de vie"* într-un carmel, Biancăi nu-i rămâne decât evaziunea, ca mijloc de existenţă. Oamenii de aici îi sunt străini, vorbesc o altă limbă, a cărei inteligibilitate nu poate fi decriptată de o eroină care vibrează la melosul altor sfere. (Poza este eminamente romantică). Orgia erotică, pe care şi-a imaginat-o cu numai câteva pagini în urmă cu vântul-zburător, conferă parcă fetei percepţii hinduse ale fenomenului. Ea se lamentează unui ideatic Don Juan pentru viaţa stearpă şi sterilă pe care o duce, de *spleen*-ul cotidian, de viaţa ei pauperă la nivel faptic, explicitând astfel necesitatea confesiunii: *„Juan, fiindcă mi-e urât."*

Poetica atmosferei pare lugubră, un topos claustrant, ale cărei singure victăţi sunt corbii, mesageri thanatici. *„De altfel, similitudinile cu poemele bacoviene sunt, nu atât de ton, cât de atmosferă. Există, deşi nu la fel de metalică, de rece şi de dezolantă ca la Bacovia, o atmosferă uneori sepulcrală, cu amurguri triste în care cobesc, prevestitori, corbii"*[30], este de părere Eugenia Tudor Anton, exegeta care consideră, în acelaşi studiu,[31] că nuvela reprezintă o conversie feminină a ***Luceafărului*** eminescian. Pe un ton ce se vrea intimist, Bianca dezvăluie secrete paradoxale. De exemplu, ea este unica deţinătoare a ştiinţei modalităţii în care iubesc băieţii mici: la fel ca acei mari, mai târziu! Logica ironiei elucubrante mai înlătură o parte din vălurile siropoaselor ipostaze anterioare, sentimentalismul desuet, lacrimogen, romantismul purulent liric. Verbele sunt trecute acum la modul condiţional, delimitând oarecum tranşant graniţa dintre ipotetic şi virtual. *„Luna"* şi imnul adresat ei, se impune ca artificiu hipnotic al divagaţiilor anamnetice ale Biancăi. Etapizat, apar în scenă şi alte personaje, episodice desigur: Doamna Frosina şi *„cumătra Anita, cea rea de gură şi cu glasul de cratiţă spartă"*, inoculând un tranzitiv aer de veridicitate. Astrul selenar este personificat şi el, metamorfozându-se în Domniţa proteguitoare,

zâna bună a inocentei fete. Într-o astfel de seară cu lună plină, (propice apariției vârcolacilor și altor întrupări fantastice), fata are impresia prezenței lui, a lui Don Juan, în ipostaza unui *„fecior întunecat"*. Zburător și Luceafăr în același timp, acest *„Satan, bărbat fermecător"* oniric, pârjolește buzele fecioarei, dornice de iubire și posesiune fizică. *„În visul său, Dona Bianca devine... Porporata, căci alter-egoul său, Domnița, participă la taina adâncă și sacră, împlinind un ritual sacru, care se desfășoară în religia nopții, împreună cu un paj, ipostază donjuanescă, dar și un posibil dublu"*[32], conchide Carmen Ligia Dumitrescu. Deși Bianca pare a fi fermă în prezentarea veridicității apariției demonicului bărbat, în fraza imediat următoare, jocul nuanței și al incertitudinii, al aparenței ambiguizante, dezvăluie încă o dată, tectonica temporală și trișeria verbului.

Fantasmele fetei par a acoperi întreg universul: luna este învinuită de un misterios *rendez-vous*, comportându-se ca o signoră mascată, ca o amantă voalată, florentină desigur. Nu mai suntem siguri nici de geografie. Dacă la începutul micro-romanului delimitările spațiale confereau cu certitudine indici de ordin hispanic, acum dinamitarea hărții ne dirijează spre Italia. Echivocul plutește în aer și, întocmai ca și în cazul lui Kierkegaard, (în al său ***Jurnal al seducătorului***), te îndoiești de tot: Johannes seduce într-adevăr sau totul se petrece la nivel cerebral? Aceeași ambiguitate evenimențială planează faptic și în cazul eroinei indigene: Bianca este sedusă, se autoseduce, este sau nu femeie? Elogiile ei, de la lună la mare, de la vânt la Don Juan, de la ploaie la corbi, dau impresia unei ambivalențe sexuale, deși androginismul protagonistei este exclus. Bianca își propune să se îndrăgostească, își creează iubirea, o descrie, o evocă, o multiplică, amplifică, dovedind veleități certe de cosmopolitism senzual.

Masochismul intelectual, pigmentat de nevoia paralelismului, (eroina îndoindu-se retoric de capacitățile ei de a fi o nouă Desdemona, Julieta sau Margareta), glisează înspre o analiză *in nuce* a apriorismului suferinței, a martiriului erotic, de care au parte reprezentantele sexului frumos. În subcapitolul X, ea mărturisește în sfârșit: *„te iubesc"*; *„azi îmi ești drag"*, dar dezmințirea declarațiilor anterioare, se petrece imediat, deconcertant: *„cel puțin așa mi se pare"*. Dorind să se înscrie în galeria marilor iubite donjuanești, Bianca oscilează spasmodic între Eros și Thanatos, proclamând omniscientă: *„e mult mai ușor să mori pentru cineva, decât să trăiești pentru el"*. Elogiul este deturnat înspre viziunea vieții în doi, ipostază nu tocmai idilică, în care destinul implacabil ar fi operat și mai insinuant distincția dihotomică dintre yin și yang. Procedând întocmai ca în cotidiana viață, când atragi bărbatului de lângă tine atenția asupra vreunei femei mai interesante, reproșându-i ulterior tendințele distributive și insolența flirtului, fie și numai la nivelul irisurilor, Bianca-l metamorfozează pe virtualul martor într-un confident al secretelor

feminității, al mersului narcisiac al acesteia: *„Deplasându-se, femeia iubește în ea pe amantul ce nu o vede, pe cel care e departe sau pe cel ce nu l-a întâlnit încă, pe cel ce o presimte și o vede, pe cel care nu se va naște vreodată, pe toți câți s-ar putea să fie, pe toți, afară de cei care au trecut"*.

Dar autoflagelarea sa este și de factură sufletească, eroina motivându-și alegerea pentru suferință, pentru dorința de a fi pedepsită, ca urmare a faptului că *„mâinile tale cu eter impalpabil sunt netrebnice acum"*. Bianca se simte datoare să-l ponegrească totuși pentru afront, dar îl și grațiază imediat, considerând preferabil să-și permute suferința și s-o ridice la exponent. Eroina este o cabotină redutabilă, care debutează mimetic, într-un temerar act de rivalizare cu prototipul, fiind, *in facto*, întocmai ca maestrul său, in-capabilă de iubire. Este mult prea narcisiacă și, în ciuda bovarismului de suprafață, nu are sentimente de admirație și dragoste decât pentru propria-i persoană. Invocarea lui Don Juan, căruia-i solicită lecții de seducție, nu este decât un pretext, care să-i legitimeze, egalitarist, expansiunile erotice ulterioare. Bianca are câteva din caracteristicile Diotimei din ***Banchetul*** lui Platon, a cărei inteligență nu cunoaște însă, spre deosebire de modelul elen, decât subspecia, nu tocmai neglijabilă, a intuiției instinctuale. Eseistul mexican, Octavio Paz, în ***Dubla flacără.*** *Dragoste și erotism*, consideră că Don Juan reprezintă *„imaginea răsturnată a erosului platonician"*[33]. Analogia între eroina Hortensiei Papadat-Bengescu și partenera de conversații socratice, se axează pe aceeași logică a legitimității distributivității și descrierea gradată a etapelor erotice. Pornind de la menționarea faptului că este imposibil să nu iubești un trup frumos, Diotima remarcă nonșalant că acesta nu constituie un unicat și că ar fi aberant prin urmare să nu le iubești pe toate. Femeii *„nici măcar nu-i trece prin minte să se gândească la sentimentele celui pe care îl/o iubim; îi vede ca pe niște simple trepte ale urcușului către contemplație. De fapt, pentru Platon dragostea nu este propriu-zis o* ***relație****: este o* ***aventură solitară"***[34], remarcă Octavio Paz

Deși intitulat ***Lui Don Juan în eternitate***, macro-poemul nu păstrează nimic din scenariul arhetipal: femeile din trecutul seducătorului sunt abia sugerate, (rarcori numite), el nu este însoțit de nici un Leporello, Don Camillo eventual, în ultimă instanță ar putea fi echivalat unui Don Ottavio, (logodnicul) sau Comandorului, (tatăl), dar ipoteza este deja deplasată. Important pentru Bianca nu este evenimentul în sine, (demersul lui faptic), ci trăirea lui afectivă, surogatul ficțional. Astfel, nu contează dacă Don Juan a venit sau nu în umbra grădinii, dacă l-a sărutat, așteptat, gonit, dacă orgia erotică, protejată de umbra nopții s-a materializat sau nu, elogiul continuă, infatigabil, incluctabil: *„A fost o noapte de nesațiu? Nu știu. Cunoașterea nu e lucru de căpetenie.* ***Eu simt, deci exist.***" Practicând sofismul, logica paradoxului feminin declanșează percepții deconcertante, căci pentru Bianca este

mai importantă „*starea de îndrăgostire*", decât iubirea în sine, concretă, veridică, determinabilă.

În subcapitolul XVI, „*Forse che si, forse che...*", destinul eroinei îmbracă fermele contururi ale unei existențe cotidiene aplatizante, trăită într-un prezent extrem de acut. Don Camillo, (consortul sau doar confesorul ei), sugerându-se chiar ipoteza unui iubit terestru, ceva mai în etate, este înfățișat ca unica efigie a lucidității, singurul care se îndoiește de veridicitatea acestui Don Juan, (căci pe cel „*adevărat*" pare a-l cunoaște), dar care îi conferă chiar și sosici circumstanțe atenuante. În viziunea sa, prototipul își caută perpetuu idealul, dar Satan, stăpânul său, nu-l lasă să-l descopere: „*Eu știam că Don Juan are fatuitatea unei glorii numerice, știam că e un mare statistician, și de aceea întrebarea mea e inutilă. Domnița albă este o femeie - mai mult, o cifră.*" Domnița albă și pajul sunt personaje dublu ficționale: în primul rând de autoare, iar apoi de eroină, având de-a face astfel cu o poveste în poveste. Cuplul din vis reprezintă o proiecție, un dublu al Donei Bianca Porporata și-a lui Don Juan, legenda fiind concurată de cuplul oniric.

Bianca, în schimb, e sigură de veridicitatea fantasmei sale, pe care o interpelează cu obstinație asupra capacității acestuia de a o iubi, îl acuză pentru masculina lui lașitate, un excelent prilej pentru naratoare de a-și derefula spinii estetici androfobi. Pentru ca diferența dintre iubirea feminină, („*o mare problemă a existenței*") și cea masculină, („*o destul de mare problemă*") să fie și mai tranșantă, protagonista propune nici mai mult nici mai puțin decât o grevă a amorului la femei. Și aceasta, în plin Ev Mediu spaniol, (regizat desigur), enclava temporală perturbată doar de prezența telefonului. Andreea Deciu, în subcapitolul ***Sinele sancționat***, dedicat analizei prozei Hortensiei Papadat-Bengescu, opinează că „*în nuvele apare într-adevăr un personaj feminin eteric, însingurat și melancolic, aplecat într-o lungă contemplație asupra sinelui: femeia deposedată de eul anecdotic*"[35]. Abia acum identitatea lui Don Camillo este dezvăluită, el fiind tutorele său, un prelat răspopit, care-i ține permanent predici despre păcatul lăcomiei, parabola fructului oprit și despre infern.

Din cântul XVIII se produce o sciziune în dragostea idolatră a Biancăi. Ea începe să-l acuze pe seducător de camaleonism, sub influența lui Don Camillo - poate -, conferindu-i atribute de șarpe biblic. Ipostaza nu este deloc originală, în multe variante Don Juan fiind asemuit fie Șarpelui, fie Diavolului. Jean-Paul Clébert, schematizând simbolistica reptilei, nu ezită să-l apropie de seducătorul legendar: „*șarpele a rămas stăpânul dialecticii vitale, strămoșul mitic, eroul civilizator, Don Juan-ul stăpân peste femei și deci tată al tuturor eroilor și profeților ce apar într-un anumit moment al istoriei, și asemenea lui Dionysos, regenerează omenirea*"[36]. Apăsând puternic tasta

solitudinii, protagonista operează în sfârşit disjuncţia predominantă dintre ea şi cuceritor: *„Juan, tu **cunoşti** viaţa, eu o **ghicesc**.”*, frază ce dezvăluie multiplele trepte pe care trebuie încă să le escaladeze în procesul devenirii unui dublu al maestrului. *„Ce bine înţeleg, abia acuma, Juan, şi ce târziu, ceea ce tu ai preţuit întotdeauna!”* exclamă Bianca, într-o dorinţă de egalitarism constantă încă, o tendinţă de transbordare de personalităţi şi de optici. *„Juan, nu ai trecut degeaba prin ţara şi prin locul meu: sunt gata. Cu începutul floarea păcatului ce răscoleşte pretutindeni şi coace seminţele în parcul grădinilor mele, păzite cucernic de Don Camillo [...] s-a deschis. Bianca Porporata a înflorit superb în alb şi roşu, în urma drumurilor tale. Juan, numai o dată n-ai culeş. Şi în buchetul tău e parfum de crin, dar crinul lipseşte.”*

Reproşul, de această dată, este realizat din considerente de ordin faptic şi reprezintă disperata resemnare a unei femei respinse, cu toate că atributele feminităţii ei erau toate superlative. Bianca reacţionează congener reprezentantelor sexului frumos din epoca modernă: dacă sunt acostate, resping bărbaţii, considerându-i *macho*, iar în cazul în care aceştia le ignoră, proclamă dispariţia adevăraţilor reprezentanţi ai masculinităţii şi scăderea virilităţii lor. Gilles Lipovetsky, încercând să explicitezе cauzele care au condus la disoluţia tacticilor de cucerire, remarcă faptul că diminuarea manevrelor de seducţie se datorează inversării raporturilor tradiţionale, *„care, de secole, atribuiau bărbaţilor iniţiativa, iar femeilor aşteptarea. [...] Pentru a-l seduce pe bărbatul pe care l-a ales, femeia nu-şi poate declara dorinţa, ci trebuie **să simuleze postura de victimă**. Cultura masculină a agăţatului a intrat într-o criză: ca şi alţi eroi moderni, Don Juan suferă de o mare oboseală”*[37]. Deşi observaţiile se referă la epoca noastră, prin imputările Biancăi, aceasta se apropie flagrant de ideile promovate de mişcarea feministă. Erotismul protagonistei nu merge până în a vedea în Don Juan un *gogo boys* ori *chipendales*, celebrii profesionişti de *strip-tease* masculin, dar transformă bărbatul într-un obiect, o păpuşă virilizată, pe care o schimbi în momentul în care a apărut un model nou. Deşi textul pare destul de pudibond la nivel lexematic, punctele de suspensie amplifică insolenţa demersului eroinei. Tot acum se petrece o sciziune în planul morfostilistic. Deşi adresarea este în continuare directă, iar eroina păstrează apelativul Juan, utilizând un *„tu”* generic, Hortensia Papadat-Bengescu îşi obiectivează personajul, pe care-l pune sub lupa omniscienţei auctoriale, într-o descriere voit impersonală a protagonistei. Ea înfloreşte în alb-roşu, o cromatică a inocenţei pervertite, în care albul păstrează provizoriu conotaţiile purităţii ingenue, pe când roşul, alăturat dihotomic, încurajează combustia dorinţei carnale. În urma drumurilor seducătorului, Bianca rămâne o veritabilă Donna Anna, deloc vindicativă, dar la fel de intens dominată de resentimente şi de urmăriri obstinante.

Ultima scrisoare dezambiguizează întregul, fiindcă pubera are din nou revelația prezenței lui Don Juan. Întorcându-se pe furiș în pragul mănăstirii, dintr-o escapadă ale cărei acțiuni sunt abia sugerate, trăind din plin beatitudinea evazioniricelor sale elucubrații, Bianca îl vede atât pe neînduplecatul cerber - Don Camillo, cât și mantia neagră, diavolească, a cuceritorului, o amuletă protectoare a iubirilor culpabile: *„Juan, cavaler nelegiuit, născut în Spania cea veche, cu suflet aspru ca pământul ei cel ruginiu, ca și coamele cele sterpe, cu ochi negri ca un corb din pinii sumbri ai Pirineilor - îmi pare prea lung acuma drumul până la eternitate să te întreb: «Tu, cel care o singură dată n-ai cules, ce crezi? Prețuiesc toate femeile ce le aveți, cât cea pe care n-ați avut-o?»"* Ultimul antiomagiu reinițializează portretul fizic al lui Juan, un *summum* de elemente a căror ambiguă conturare s-a produs de-a lungul poemului: *„Sufletul aspru"* este echivalat vântului, ochii negri - corbilor deja semnalați etc. Renunțarea, oboscala alergării după un ideal, antrenează această ultimă, insidioasă, compensatorie întrebare, grefată pe morbul curiozității și a nevoii de certitudini. Ea se adresează acum personajului, utilizând persoana a II-a plural, un pronume de politețe senioral, ceea ce implică automat și o doză de respect, dar și distanțarea, conștiința intangibilității idealului. Armele sunt depuse definitiv, Erosul părând a ceda locul Thanatosului: în fiecare seară eroina își dorește să nu se mai trezească, devenind prizonieră a lui Morfeu, preludiul morții fiind una dintre interpretările cele mai frecvente ale excipitului. Aceasta este însă doar masca șantajistă a victimizării, deoarece ultimele fraze dezmint pasivitatea, iar travestiul inocenței, purtat persuasiv până acum, este dinamitat printr-o rafinată răzbunare perversă: *„Juan, aș vrea să-ți fac un dar, și nu știu dacă e urât sau frumos, pentru că străbuna mea, Eva, a amestecat apele celor două izvoare de Bine și Rău... Cavaler diabolic, îți promit că-mi voi lua un mire al păcatului cu numele tău predestinat"*. Trișeria este însă majoră și ultrapermisivă distributiv. Deoarece Bianca Porporata nu cunoaște înfățișarea concretă a seducătorului, promisiunea făcută, un adevărat cod al onoarei feminine de această dată, îi conferă legitimitatea de a-l căuta perpetuu, încercând să-l descopere sub masca fiecărui bărbat. Inversarea rolurilor este acum totală, protagonista reușind chiar să-și devanseze maestrul care, devenit inutil, este repudiat *„în eternitate"*, în ficțiunea din care a fost invocat. Mitul androginului poate fi perceput și în această istorie a seducției, în care Don Juan va fi veșnic căutat, dar nu pentru a se răzbuna o onoare pângărită, ci tocmai din pricina neexercitării obligațiilor lui de amant, de hermencut al feminității. Protagonista pare a-și începe propria-i legendă, ca o veritabilă Dona Juana, pentru care bărbații nu reprezintă decât reduplicări ale unui prototip, care nu poate fi atins niciodată.

Remarcând originalitatea demersului, într-un perimetru literar eminamente pudic, criticul Eugen Lovinescu conchide: *„În mijlocul acestei litera-*

turi rituale a dragostei, mai mult suspinate decât afirmate, literatura scrieitoarei, păgână până la impudicitate şi vicioasă până la sfâşiere, îşi fixează originalitatea. În mijlocul discreţiei silite şi convenţionale, a dorinţelor ascunse după perdeaua vorbelor măsurate, literatura doamnei Hortensia Papadat-Bengescu aduce, aşadar, o notă de trufaşă libertate"[38]. Constantin Ciopraga, însă, se limitează să includă personajele într-o tipologie universală, nu fără a omite observaţia că tentativele de încarcerare hormonală ale protagonistei reprezintă un fiasco pentru pubera avidă de exploatări senzoriale: „*Claustrarea în puritate nu rezolvă nimic din punctul de vedere al femeii, fiindcă rochia ei albă va fi, oricum stropită cu lalelele sângeroase ale dorinţelor. Simbolizări ale erosului (vieţii) Don Juan şi Bianca sunt Adam şi Eva, Tristan şi Isolda, Romeo şi Julieta, în ipostaze multiple:* ***inimi innumerabile***"[39].

Contrar feminismului promovat în epocă de către contesa Anna Brâncoveanu de Noailles, autoarea ***Lui Don Juan în eternitate*** o devansează estetic. Ea atrage prin descrierea mecanismului autoseducţiei, prin decriptarea abisalelor resorturi ale feminităţii, tehnica narativă şi descriptivă, în care luxuriania frazeologică, proustiană, este aproape omisă, (spre deosebire de abordările româneşti), într-o vâltoare senzorială în care Eros, Thanatos şi Morfeu coabitează confortabil, o odă a capacităţii femeii de a surmonta limitele impuse de tradiţionalism. Opţiunea „*doamnei de Sade a literaturii române*" este interesantă, abordarea probând o obedienţă calină în incipit, dar care este boicotată de propriu-i text, ce demonstrează o virilitate cognitivă cu mult deasupra opticii vremii. Bianca Porporata devine astfel prima Dona Juana a literaturii române care, printr-un travesti provizoriu, al novicelui dornic să asimileze lecţia seducţiei, ajunge nu numai să se transforme într-un rival feminin al seducătorului, ba chiar să-l depăşească, beneficiind de o experienţă bicefală: strategiile ispitirii, însuşite de la maestrul de necontestat al tuturor timpurilor, modelate pe filieră feminină, cărora li se ataşează propriile acţiuni.

Victor Eftimiu

Dubla origine a Seducătorului. Contaminări. Confuzii

Deşi este un destul de bun cunoscător al operelor donjuaneşti de până în acel moment, iar în prefaţa dramei sale în versuri realizează un inventar fidel al creaţiilor consacrate mitului, Victor Eftimiu comite câteva inadvertenţe în ceea ce priveşte existenţa reală a personajului, confuzie datorată, în mare parte faptului că se axează pe informaţiile culese de către Prosper Mérimée, în urma celebrului voiaj întreprins în Spania. Autorul român nu este singurul care cade în această capcană a suprapunerii celor două invariante ale motivului, ele putând fi identificate şi în operele

numeroşilor exegeţi, ale căror referinţe, fie nu au fost suficient aprofundate, fie au preluat, fără modificări, versiuni critice anterioare.

În pofida faptului că eseistul spaniol Ramiro de Maeztu a încercat să disocieze *„adevăratul Don Juan"*, cel iberic, de falsul seducător, al Nordului romantic, prototipul nu este decât rodul imaginaţiei creatoare a lui Tirso de Molina, un product fictiv deci, a cărui realizare artistică e posibil să fi fost influenţată de vreun individ real. Gregorio Marañon[40] opinează că cele două componente ale legendei donjuaneşti sunt bărbatul fascinant, care seduce femeile şi le părăseşte imediat după consumarea actului erotic şi o a doua, tema religioasă, diminuată în creaţiile ulterioare, care conduce înspre condamnarea inexorabilă a eroului la moarte, în deplină consonanţă cu morala creştină a epocii. Totodată, exegetul se îndoieşte că în Spania acelei perioade ar fi putut exista un astfel de model.

Vom considera deci Don Juani personajele care întrunesc cele două particularităţi, în special cea axată pe strategiile ispitirii. Jean Rousset, autorul unui excelent studiu consacrat motivului şi metamorfozelor lui de-a lungul epocilor, nu este atât de restrictiv în acordarea calificativului de seducător personajelor care s-au succedat eroului lui Tirso de Molina: *„Vom merge atât de departe încât să spunem că Don Juan este pretutindeni, adică în toate versiunile existente? Da, în măsura în care această ubicuitate, această prezenţă difuză e indispensabilă formării şi vieţii unei figuri legendare. Dar, totuşi, nu, dacă e vorba, ca şi aici, de un caz special în cazul mitului: fiind o creaţie literară, s-a născut şi s-a dezvoltat în texte şi în partituri ce se afirmă, de fiecare dată, în unitatea lor singulară"*[41].

Otto Rank însă, în ***Dublul. Don Juan***[42], aminteşte o versiune paralelă, adiacentă temei donjuaneşti, aceea a lui Don Miguel de Marana, rudă apropiată a personajului Don Juan Tenorio. Născut în Sevilla în anul 1626, ca şi dublul său faimos, personajul duce o viaţă sardanapalică, dar spre sfârşitul vieţii se pocăieşte. Fidelitatea patologică pentru Girolina, soţia alături de care trăieşte trei decenii, îl transformă într-un antimodel al seducătorului. În plus, după decesul nevestei, are deseori senzaţia că o vede şi că asistă la propriile funeralii, motiv pentru care se dedică în totalitate operelor caritabile, ba chiar cosmetizează morţii şi îngrijeşte leproşi. Pe mormântul din incinta mănăstirii a pus să-i fie inscripţionat epitaful: *„Aici odihnesc oasele şi cenuşa omului cel mai infam care a trăit vreodată în lume. Rugaţi-vă pentru el!"*

Don Juan intră deci în tradiţie ca un dublu. Mihai Moroianu, folosind ca sursă de inspiraţie textul cronicii din Sevilla, opinează că adevăratul Don Juan Tenorio este cel care-l ucide pe comandorul de Ulloa, dornic să-l pedepsească pentru că i-a răpit fiica, iar călugării franciscani îl

sancționează exemplar pe protagonist, răspândind zvonul că profanarea statuii mortuare, a stârnit furia divinității, care l-a însuflețit pe Comandor și l-a expediat pe Don Juan în flăcările iadului. Același critic inventariază multitudinea personajelor care poartă acest nume: *„După cronica din Granada, a existat nu numai un Don Juan d' Albarren, care a lăsat urme de pomină prin isprăvile sale temerare, pătate cu crime și plătite cu miracole. Răsfoind* ***Istoria reală a cuceririi Noii Spanii****, datorită lui Bernal-Diaz, ni se povestește de un Don Juan de Salazar, iar în* ***Cronica Spaniei****, scrisă de Gomera, precum și în* ***Istoria cuceririi Mexicului****, a lui Antonio de Solis, singurul Don Juan încoronat cu crime vestite din dragoste nu ar fi altul decât Don Juan de Salamanca"*[43]. Informațiile referitoare la cel din urmă erou devin mai puțin credibile în momentul în care Mihai Moroianu folosește ca model pentru detalierea vieții protagonistului, un text romanțat din 1829, al lui L. Michaud d'Humiac, ***Les grandes légendes de l'humanité***, apărut la Paris. Conform acestei variante, Don Juan era religios în copilărie, dar ajuns la Salamanca, student, este determinat de anturaj să aleagă calea epicurianismului. Abia la un an după sosirea în centrul universitar, eroul se vede obligat să părăsească orașul, din pricina numeroaselor atrocități: ucide în duel soțul unei amante nobile din Sevilla, pe care o părăsește fulgerător, în favoarea tinerei sale fiice. Peregrinează, întocmai ca eroul lui Byron prin Europa, fără a renunța la plăcerile bahice, ba chiar se înrolează în armata germană. După moartea părinților, revine la Sevilla, unde duce aceeași viață sardanapalică, seducând sute de femei. Într-o noapte, vede un cortegiu bizar, alcătuit din preoți și tovarășii săi de petreceri, care transportă propriu-i cadavru. De atunci începe procesul convertirii sale religioase, ajungând chiar, în 1678, după lungi pelerinaje în care a propovăduit regulile confreriei, să redacteze un ***Discurs despre Adevăr***. Cu două zile înainte de moarte își redactează testamentul, iar după un an, când este deshumat, se constată faptul că acesta este perfect conservat, motiv pentru care călugării îl transbordează într-un alt loc, consacrat miracolelor și cer canonizarea lui Don Juan de Mañara. Confuzia prenumelui persistă și la exegetul român, deoarece numele real al celui care s-a pocăit este Don Miguel, nu Don Juan Tenorio de Mañara.

Încă din anul 1830, întors din voiajul în Spania, Prosper Mérimée, remarcă prezența unui Don Juan binar, ambiguu și contradictoriu. Prezentarea observațiilor sale, cu inadvertențele aferente, este indispensabilă studiului de față, deoarece Victor Eftimiu le-a folosit aproape exclusiv, atât în prefața dramei, cât și ca material al tramei. Comparându-l pe celebrul seducător cu Jupiter, autorul francez menționează că aproape fiecare oraș spaniol are câte un Don Juan, iar Sevilla își arogă mai mulți, între care se individualizează Don Juan Tenorio, care a fost ucis de sta-

tuia Comandorului - şi Don Juan de Mañara, care cunoaşte un cu totul alt destin. Prosper Mérimée afirmă că ghidul local arată străinilor casa lui Don Juan Tenorio, biserica în care este înmormântat şi celebrul epitaf. Tot el relatează că Don Juan, fără a preciza care dintre ei, i-a făcut propuneri stranii Giraldei, această figură de bronz imobilă, efigie a catedralei, care l-a acceptat. După animarea statuii, învăluit în aburi bahici, eroul se plimbă pe malul râului şi, solicitând unui drumeţ un foc, pentru a-şi aprinde ţigara, descoperă cu stupoare că acesta e diavolul.

Inexactităţile lui Mérimée, preluate şi de Victor Eftimiu, sunt flagrante, debutând cu cea legată de confuzia prenumelui. Într-un studiu mai recent al lui Maurice Molho, ***Mythologiques. Don Juan - la vie est un songe***[44] eseistul francez operează rectificările. Nu este vorba despre Don Juan de Mañara, ci de Miguel de Mañara, cel care, în timpul unei reprezentaţii a piesei ***El Burlador*** are senzaţia dedublării şi, empatic, preia conduita donjuanescă, forţa de seducţie şi abilitatea mânuirii spadei. Restul istoriei sale, inclusiv viziunea propriei înmormântări, este prezentă şi în variantele rezumate anterior. Criticul ne avertizează că Spania acelor ani nu trebuie privită ca o vastă sacristie, în care bărbaţii şi femeile trăiesc cu ochii plecaţi, supuşi în totalitate pioşeniei creştine. Climatul general devine mai permisiv din punctul de vedere al moralei: *„Un tânăr de neam mare putea să alerge nepedepsit după cele mai nobile fuste ale oraşului, fără a fi considerat un criminal periculos"*[45]. Don Juan a inflamat atât de puternic imaginaţia conaţionalilor, încât prelaţii, distructiv, proliferează contramitul lui Miguel de Mañara. În ambele cazuri, Don Juan se confruntă cu o statuie: Tenorio, cu aceea a Comandorului care-l distruge, iar Mañara - cu Giralda, pe care o seduce, cele două acţiuni fiind inexorabil supuse actelor punitive. Statuia Comandorului simbolizează ordinea şi stabilitatea, iar cea de-a doua - principiul mobilităţii, deoarece Giralda desemnează o giruetă. Ideea este preluată pe filieră folclorică, anecdota însufleţirii statuii probând încă o dată faptul că femeile sunt la fel de fluctuante ca şi giruetele. Un cântec popular, culeş de A. Machado Alvares[46], atestă această optică: *„Tu mi-ai spus giruetă/ pentru că sunt schimbătoare,/ dacă eu sunt girueta,/ tu eşti vântul./ Girueta,/ dacă vântul n-o pune în mişcare/ rămâne întotdeauna inertă"*. Giralda se metamorfozează în femeia-giruetă, dar ca urmare a influenţei lui Don Juan, un substitut al vântului, *„la viento hombron"*, care în folclorul andaluz este *„prototipul atotputerniciei, şi totodată al păcatului şi eliberării erosului, (aşa cum apare la Federico Garcia Lorca, în romanţa* ***Preciosa y el air)***[47]. Gestul aprinderii ţigării, pe care îl comite protagonistul când îi solicită un foc drumeţului-diavol, este simbolic, deoarece *„collila"* înseamnă trabuc şi este perceput de către Beinhever, în lucrarea ***El humorismo en el español***

hablado, (Madrid, 1973, p. 197.), ca un diminutiv de la *„cola"*, care semnifică un *„membru viril"*[48].

Deşi adiacente întrupărilor livreşti autohtone, relevarea contaminărilor şi suprapunerii invariantelor mitice, a avut scopul de a nuanţa confuziile şi inexactităţile prezente în mai multe lucrări, deşi fiecare autor, conform afirmaţiei lui Jean Rousset, a adăugat elemente insolite portretului seducătorului personaj, crcând proteice sosii ale prototipului.

Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul şi Moartea (1922)

Inclusă în volumul consacrat dramelor medievale, o versiune interesantă a mitului ne este oferită de Victor Eftimiu în piesa mai sus menţionată, care simbiotizează invariantele, Don Juan Tenorio, fiind secundat de valenţele comportamentale ale lui Don Juan de Maraña. Eroul, epicureu incurabil, iubind viaţa superlativ, are remuşcări pentru păcatele comise de-a lungul vieţii, încercând să-şi echilibreze excesele erotice prin acţiuni de caritate, în care văduve, orfani sau fete sărace sunt beneficiarii expansiunilor sale edilitare şi umanitare.

Victor Eftimiu preferă să-şi prefaţeze el însuşi drama şi, în descendenţa lui Radu Ionescu şi Mircea Eliade, este unul dintre autorii autohtoni care întruneşte şi abilităţi de hermeneut al donjuanismului. Observaţiile sale sunt în majoritatea cazurilor pertinente, vădind un spirit critic şi polemic deosebit de pregnant. În incipit, dramaturgul realizează un scurt istoric, diacronic, al metamorfozelor personajului legendar, pe care nu ezită să-l proclame *„suveran al Olimpului şi rege al regilor"*[49], figura cea mai populară a poeziei occidentale, mai cunoscut chiar decât Cidul ori Faust. După inventarierea principalelor opere, panoplie ce panoramează reprezentările, de la Tirso de Molina la Alfred de Musset, (cel care a avut livrescul curaj de a-l compara pe Don Juan cu Iisus: *„Rameau tremblant encore de l'arbre de la vie/ Tombé comme un Christ, pour aimer et souffrir"*), Victor Eftimiu, tradiţionalist, simte nevoia explicitării apetenţei pentru celebrul personaj.

Autorul are vaste cunoştinţe în ceea ce priveşte proteismul mitului, analizând lapidar creaţiile lui Tirso de Molina, Molière, lord Byron, Puşkin, Lermontov, Grabbe, Lenau, Hoffmann, Goldoni, Zamora, Alfred de Musset, Manzoni, Mérimée, Baudelaire, Dumas-tatăl. Prezentarea se converteşte într-o polemică a abordărilor anterioare, primul incriminat fiind Alfred de Musset, din pricina echivalării blasfemice a eroului cu Iisus, iar apoi cu Prometeu: *„Dacă prin aventurile sale amoroase Don Juan are ceva comun cu Jupiter, de Prometeu nu-l leagă decât mărturisita răzvrătire împotriva*

voinței dumnezeiești și pedeapsa finală. În acest caz, de ce n-ar fi și Lucifer, de care l-ar lega flăcările iadului?"[50] (Similitudinea cognitiv-acțională dintre Don Juan și Diavol s-a valorificat, însă, în multiple opere). Cu mijloace rudimentare, în raport cu acelea ale exegeților occidentali, Victor Eftimiu demonstrează faptul că personajul nu are termen de comparație, iar apropierea de celălalt mit spaniol, al lui Don Quijote, este, exceptând habitatul iberic, deplasată. Profilul donjuanesc, realizat de dramaturg, încartiruiește valențe permisive și nu se îndepărtează de estetica arhetipală a eroului: *„Don Juan face parte din marea familie a risipitorilor. [...] Don Juan e numai îndrăgostit de femeie, spadasinul dragostelor multiple, cuceritorul. Imaginația poetului îl poate crea sincer sau neprefăcut, sentimental sau cinic, sau toate la un loc; dar n-are dreptul să facă din Don Juan mai mult sau mai puțin decât un voluptuos al simțurilor sau al spiritului, care se consumă adorând sau profanând femeia"*[51]. În pofida tonalității didacticiste, cu inflexiuni omnisciente, concluzia autorului nu este una restrictivă, deoarece comascază variantele dihotomice, lărgind perimetrul de expansiune al ficțiunii. Don Juan nu este însă un îndrăgostit. Acest atribut i l-au acordat romanticii. Este, însă, un excelent histrion, care se travestește provizoriu într-un amorez creditabil, seduce prin logos, însă informații despre abilitățile sale intelectuale nu vom avea decât în piesa lui Max Frisch. Deși ritmul declamator, oratoric al dramaturgului este infailibil estetic în prefață, seria disjuncțiilor donjuanești decriptate de acesta, intră destul de confortabil în caragialianul paradox al revizuirii plenare, fără a modifica ceva, sau al stagnării, cu modificări minore... în punctele esențiale.

Autocaracterizându-și drama, autorul conchide: *„Lucrarea aceasta nu are altă pretenție decât de a fi modesta contribuție a unui latin ortodox la interpretarea aventurierului spaniol. Am păstrat cele mai multe din numirile personajelor date de Tirso de Molina, precum și amănuntul statuii însuflețite, care e întotdeauna de un mare efect teatral"*[52]. În pofida lipsei de pretenții afișate, în finalul prefeței, Victor Eftimiu se duelează lingvistic cu Luigi Constanzo, care i-a făcut o recenzie nu tocmai laudativă, pentru că a încălcat tradiția livrească, ce-l îngloba pe Don Juan în zona cuceritorilor italice, propunând ironic arderea tuturor dramelor sale medievale, pe care exegetul le-ar putea considera vrăjitorii pasibile de pedepse inchiziționale.

Avalanșa de aglomerări umane ale piesei este considerabilă, o adevărată cruciadă a onomasticii hispanice: Moartea, Bufonul, Marele Inchizitor, Don Gonzalo de Ulloa, Comandorul Sevillei, Părintele Ieronimo, Don Juan, duce de Tenorio, Don Sandoval, Don Pedro, Don Alonso, Abrahamo Balmaseda, un călugăr, un arguazil, Sancho Panza, Dona Clara, Dona Bianca, Dona Arminta, Dolores, Carmencita, Vivaldo, o dansatoare, o

femeie, un drumeț, un trecător. Melanjul numelor, de la cel al personajelor-cheie, care sunt preluate din piesa lui Tirso de Molina, pentru ca firul epic al *„poveștii spaniole"* să nu fie prea mult deturnat, până la acela al nou-veniților, (Moartea, Bufonul, Don Quijote, Sancho Panza etc.), probează încă o dată apartenența etnică indubitabil iberică a lui Don Juan.

Analizând simbolistica onomasticii, exegeta Dana Puiu, în studiul ***Parodia în teatrul modern și postmodern***, realizează câteva clasificări ce pot fi aplicate și dramei lui Victor Eftimiu: *„În structura superficială, taxinomia onomastică a personajelor ține de ceva arhetipal"*[53]. Conform distincțiilor operate de autoare, avem mai multe subspecii ale acesteia: *generică,* (articolul hotărât conferind eroului accentul prototipal), în a cărei categorie intră Părintele Icronimo și Dansatoarea, *simbolică*: Bufonul, Moartea, *simbolică universală*: un călugăr, un arguazil, un drumeț, un trecător, o femeie, *singularizată sau pluralizată la extrem* - călugări franciscani, nobili, călugărițe, valeți, fantome, *secundă sau prin mimesis deformat,* (substituire de autori sau personaje reale cu altele convenționale): Sancho Panza, Don Quijote, *de gradul zero* - mesagerii regelui, *tradițională*: Dona Clara, Dona Bianca, Dolores etc. Urmând traiectul taxonomic al Danei Puiu se constată că Moartea are o *„**identitate transparentă** sau pur și simplu **metamorfoză cu dublu sens**"*[54], din pricina travestirilor succesive operate și realizării unui cuplu disimetric de tipul stăpân-sclav (și invers) sau călău-victimă cu Don Juan.

Drama nu este divizată în acte, ci în zece tablouri. Alegerea cifrei, dincolo de artificiul compozițional, nu este una aleatorie, dat fiind faptul că, încă de la Pitagora, numărul simbolizează perfecțiunea, dihotomia dintre masculin și feminin, lumină-întuneric, cer-pământ, viață, dar și stingere. Tabloul întâi debutează cu un prolog, în care Moartea este percepută estetic în postura de regizor distribuitor al rolurilor, care-și arogă veleități demiurgice. Dubletul Bufon-Moarte este unul macabru, care încurajează duplicitatea travestirii, secundată de la fel de tragica jonglerie a arlechinului. Relația dintre cele două entități este una de interdependență, Bufonul permițându-și față de Moarte consilieri vestimentare, de metamorfozare fizionomică, în timp ce emisara thanatică îi trasează sarcina de a prelua prerogativele lui Catilinón. Interesant este faptul că la început Moartea constituie o prezență invizibilă, care poate fi percepută auditiv doar de Bufon. Acesta din urmă, potrivit ***Dicționarului de simboluri*** al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant reprezintă o *„parodie a persoanei, a eului, care dezvăluie dualitatea oricărei ființe. [...] El este cealaltă față a realității, cea pe care situația dobândită o pune în umbră, dând-o în același timp la iveală. Una din caracteristicile bufonului este aceea de a exprima pe un ton grav lucruri anodine și pe un ton glumeț lucrurile cele mai grave [...] Dincolo de aparențele sale comice, se*

întrezăreşte o conştiinţă sfâşiată. Înţeles cum trebuie şi asumat ca un dublu al sinelui, el este un factor de progres şi de echilibru, mai ales atunci când te descumpăneşte"[55]. Dincolo de aspectul tradiţional, al femeii cu coasa, Moartea, încă de la romantici, poate fi asociată şi Erosului, sfârşitul thanatic al cuplurilor fiind perceput ca un nou început, o regenerare, renominalizantă, o nuntă cosmică, supusă perenităţii.

Autorul se dovedeşte un bun cunoscător al invariantelor, piesa lui reiterând prezenţa lui Don Juan Tenorio, ca personaj suprapus tematic lui Don Juan de Maraña. Apariţia Morţii se datorează zvonurilor conform cărora, în urma decesului tatălui, Don Juan Tenorio doreşte să devină călugăr franciscan, fiind curtat religios chiar de Marele Inchizitor. Bufonul este delegat să boicoteze convertirea şi să-l menţină pe cuceritor în sfera hedonismului. Încă din primul tablou avem tabere rivale, comasate în agenţi teratogeni, care încearcă persuasiv să-l dirijeze pe Don Juan, fie pe calea epicurianismului, fie pe aceea a sihăstriei monahale. Deşi celelalte personaje pot fi circumscrise tipologiei expresioniste, Don Juan nu este decât o marionetă, manipulată dual, fără ca el să fie conştient de aceasta. Moartea deconspiră faptul că ursitoarele i-au prezis un destin, supus şi el antinomiei: o viaţă scurtă, feerică, dominată de iubire şi risipă sau, din contră, *„o sută zece ani/ Printre fraţii franciscani"*. Personajul se află permanent sub pecetea dualităţii şi toate demersurile sale se petrec ca urmare a influenţei celor din anturaj.

Ca o adevărată malformatoare de conştiinţe, Moartea remarcă singularitatea eroului şi-i trasează, prin intermediul Bufonului metamorfozat în valet, principalele linii de conduită, cu valoare de platformă-program a erotismului. Verbele sunt puse la imperativ, îmbrăcând atât mantia versului simplu, cu inflexiuni folclorice, cât şi pe acelea ale descântecului magic: *„Să vibreze ca o strună,/ Fulgere să scapere, / Pe femei să apere./ Pe bărbaţi să-i scuture/ Mantia să-i fluture/ Mândru cavaler,/ Cu braţul de fier,/ Inimioară,/ De fecioară/ Una pe zi,/ Când se va trezi,/ Veselă mireasă,/ Sau nevastă castă,/ Iar vădane coapte,/ Două-trei pe noapte"*. Comprehensiunile de până acum, în ceea ce priveşte reprezentantele sexului frumos, ce acoperă paleta tuturor vârstelor şi potenţialelor ingenuităţi, au un scop bine determinat, deoarece Moartea doreşte ca această viaţă să constituie o perenă sumisiune, să-i fie închinată doar ei, cu un soi de gelozie de care beneficiază toate femeile din haremul donjuanesc, urmând ca în clipa stingerii, să-l acapareze plenar. Marele Inchizitor îl deleagă pe Ieronim, cel care l-a educat pe Don Juan, să-l convertească, iar în cazul eşecului, călugărul va fi repudiat de franciscani, catalogat de confraţi drept un Iuda.

Intervenţia Morţii este însă mai persuasivă: *„Hai, Don Juan, te cheamă Dona Clara/ Şi Bianca, şi Arminta, Lenor/ Şi Consuela se sfârşesc de dor"*,

motiv pentru care protagonistul cedează carismaticelor tentații lumești. Eroul este coordonat binar: de Moarte, care-și exercită acțiunile la nivel auditiv - și de valet, care-l dirijează și încurajează în peregrinările senzoriale. Tabloul trei se convertește într-o estetică a donjuanismului, care în incipit îmbracă forma dialogismului între stăpân și valet, amintind de varianta molierescă. De această dată nu Catilinon este cel care inventariază femeile, el pare chiar a fi amnezic în ceea ce privește onomastica acestora, ci Don Juan. Piesa, în pofida faptului că este axată pe scheletul tramei lui Tirso de Molina, reprezintă o sumă a variantelor consacrate mitului până în acel moment. Valetul, ca reprezentant al masculinității neatractive, nu poate înțelege fascinația exercitată de stăpân asupra sexului frumos. Femeile sunt cucerite cu facilitate, prin simpla îngânare a unei serenade, al cărei refren reiterant îl constituie convenționalul *„numai pe tine te iubesc"*, alăturat numelui asediatei.

La fel ca în majoritatea creațiilor consacrate personajului, acesta este o figură nocturnă, dinamică erotologic, care, protejat de mantie și omniprezenta spadă, interpretează cu virtuozitate rolul menestrelului, un artificiu erotic sensibilizator, infailibil. Sfatul stăpânului, adresat novicelui, vădește competente aprofundări ale psihologiei feminine, pasajul convertindu-se într-o propedeutică a stratagemelor ispitirii: pentru a le seduce, trebuie să adopți o atitudine retractilă, dar nu glacială și să ai grijă să nu cazi în capcana nurilor acestora, deoarece rolurile vânător-vânat pot fi interșanjabile: *„[...] scos din tine/ Cuceritor, ești cucerit la rându-ți"*. Este conștient de faptul că mitomania, profesată cu credință, se întoarce ca un bumerang asupra celui care minte, glisând spre un proces de atrofiere a sinelui. Caracterul ludic al iubirii, percepută ca o eternă comedie, frustrează actorul de beneficiile afective.

Executant obedient al traiectului erotic profețit de Moarte, după Dona Brigita și Arminta, este rândul Donei Clara să fie cucerită. Duelul, ca manifestare eroică, indispensabilă recuzitei donjuanești, nu poate fi omis, Don Alonzo, soțul ultimei femei, devenind partenerul de capă și spadă al lui Tenorio. Desigur, acesta este rănit, confruntarea dintre forțe fiind inegale, dar Don Juan are reacții umane față de el, transportându-l în propria-i reședință. În scena imediat următoare protagonistul îl salvează pe Abrahamo din mâinile Inchiziției, cerându-i, în schimb, compensativ: *„filtrul fermecat ce m-ar scăpa / De nebunia dragostei / Nu vreau să mai iubesc / Iubirile mi se sfârșesc rău"*. Poțiunea lui Abrahamo Balmaseda constituie o replică inversată a celebrului filtru de dragoste din care au băut Tristan și Isolda. Licoarea nu este consumată imediat, eroul tergiversând eradicarea vieții epicuree. Protagonistul acționează întocmai ca în piesa lui Molière, în care personajul principal promite o conciliere cu sacralitatea, ba chiar o atitudine stoică, peste 10-15 ani.

Moartea se instalează din nou în peisaj, încercând să-l seducă pe crai, acceptând chiar, comprehensiv-obedientă, să-i fie ultima dintre femei. Episodul cu cerşetoarca care primeşte un ducat de aur este tot de factură molierescă. Moartea reprezintă personajul care operează cele mai multe travestiri. Replicile ei, din pricina deghizării şi esteticii hidoase, intră în registrul parodicului, mai ales atunci când consideră cu nonşalanţă că *„am şi eu dreptul la tine"*, menţionnd că este primul exponent al masculinităţii căruia îi mărturiseşte sentimentele. Rolurile tradiţionale încep, ca şi în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu să fie inversate, femeia fiind cea care solicită piric împlinirea actului carnal. Promiţându-i fidelitate eternă, Moartea îl avertizează, premonitic, că îi este sortit dar, de sub masca cerşetoarei, croul nu poate excava chipul thanatic. Restricţiile pe care i le impune, pentru a beneficia de senzualitatea lui, sunt cantonate în zona ultrapermisivităţii: *„Dacă nu eşti cocoşată, ştirbă şi ai nasu-ntreg/ Am putea să stăm de vorbă... Eu în dragoste, n-aleg"*. Personajul este un apologet al cantităţii, nu al calităţii, cuceririle lui, aleatorii, necuantificând principii estetice, etatea sau condiţia socială. E suficient simplul statut de a fi femeie, pentru a intra în raza lui de acţiune senzorială.

Toposul de recluziune donjuanesc este populat constant cu reprezentantele sexului frumos, care sunt mai luxuriant reprezentate, decât în majoritatea variantelor consacrate mitului. Iudita, fiica lui Abraham, i se confesează tatălui că este şi ea una dintre vizitatoarele lui Don Juan, deşi iniţial a fost respinsă de acesta, pe motiv că nu este decât o copilă. Ea i se oferă, dorind să-şi câştige statutul de femeie. *Pater familiae*, neputând suporta ideea pângăririi fetei, (spre deosebire de Lambro al lui Byron, care după ultrajul la adresa onoarei, s-a simţit dator să-şi ucidă fiica), preferă să se predea Inchiziţiei, aducându-şi false învinuiri, de ucigaş de femei şi copii.

Tendinţele de acaparare monastică ale croului nu sunt sistate, călugărul Ieronimo apelând chiar şi la Dolores, (ex-logodnica lui Don Sandoval şi fiica lui Don Gonzalo), singura în stare să-l aducă pe păcătos pe calea cea bună. Episodul recuperării sacrale este inspirat din piesa lui Zorilla: o inimă curată şi nobilă se roagă pentru iertarea odiosului culpabil, iar acesta este graţiat. Părintele Ieronimo îl interpelează direct, acuzându-l de uciderea a cinci suflete nevinovate. El pare a se substitui Comandorului din scenariul lui Tirso de Molina, dar şi Annei, din comedia lui Molière, care-l îndeamnă să se pocăiască până nu e prea târziu. Eroul refuză, îşi declară ateismul şi menirea concupiscentă. Îi propune chiar văduvei Dona Clara s-o ia de nevastă, s-o facă stăpână peste averile lui, dar aceeaşi ofertă îi este adresată egalitarist şi lui Dolores. Moartea însă îl răpeşte din nou, aducându-i în faţă frumuseţile Granadei. Carmencita, Arminta şi Dona Bianca, aceasta din urmă mascată, într-o sarabandă walpurgică, a ex-metreselor lui Don Juan, se înfruntă geloase,

într-o horă senzualistă demonizată. Arminta este asasinată de Carmencita, continuând firul omorurilor.

Elementul generator al conflictului apare, anunţat de Catilinón. Într-o ludică manifestare thanatică, se realizează un inventar al decedaţilor. Don Pedro este şi el ucis. Interferenţa cu celălalt mare mit hispanic are loc prin intermediul lui Sancho Panza, acest vrednic Leporello, care-l numeşte pe protagonist *„Don Juan de la Mancha, stăpânul meu"*, evidenţiându-se astfel turnura burlescă, demitizantă, pe care a îmbrăcat-o personajul, după consumarea licorii lui Abrahamo Balmaseda. Don Juan toastează în cinstea lui Don Quijote, făcând în acelaşi timp Morţii cadou legendarele sale 1003 iubiri. Aceasta din urmă, deghizată în ambasador regal, (jocul travestirilor şi al *imbroglio*-urilor repetate stârnind un efect de brainstorming în mintea lectorului, care se îndoieşte de identitatea fiecărui personaj), contabilizează crimele donjuaneşti, proclamând sentinţa: *„de-acum în şapte zile orice om / E liber să-l ucidă fără vreo pedeapsă / De-l va găsi-n Castilia pe Don Juan"*.

Apariţia statuii, o altă concesie făcută scenariul arhetipal, întregesc această poetică a fantasticului, în care melanjul dintre realitate şi virtualitate, dintre aparenţă şi esenţă, este, într-adevăr deconcertant. Don Alonzo îl invită la dans pe Don Juan, într-un menuet al macabrului. Galeria feminină a iubitelor îl împresoară, la rândul lor, dorind fiecare să fie ea încoronată titulara afectivităţii donjuaneşti, într-o horă premonitic mortuară. Pentru ca tabloul halucinant să fie şi mai persuasiv, sunt inserate fantomele în acest topos al damnării şi haosului. Don Sandoval se duelează cu protagonistul, pe care-l ucide. Moartea devine un suprapersonaj al piesei, ba chiar laitmotivul filonului dramatic, polarizând atenţia generală polivalent: ea apare în ipostaza de actor-personaj, de cerşetoare, emisar al regelui, participând direct la acţiune, dar îşi păstrează şi prerogativele thanatice, ca moarte-Moarte.

Finalul piesei este, într-o oarecare măsură, similar celui faustic, Don Juan *„înălţându-se-n tării"* alături de Moarte, iubita unică, absolută, cea care l-a dirijat în acest itinerar al desfrâului. În excipit, mesagera thanatică este cea care îi închină o incandescentă odă, ca o replică, circulară, a elogiului din prolog: *„Eu te-am iertat, de mult, o, Don Juan / ai fost în viaţa mea pustie un elan / În orişice femeie m-ai iubit pe mine, / Te logodeai cu mine când te chema iubirea"*. În ***Dicţionarul de arhetipuri culturale*** al lui Ivan Evseev sunt prezentate faţetele plurimorfe pe care le consubstanţializează acest mesager al lumii de Dincolo: *„În toate tradiţiile mistice şi în societăţile secrete, moartea se asociază iniţierii, iar moartea aparentă e preambulul trecerii într-o altă stare. [...] Popoarele lumii au adoptat remedii împotriva morţii totale (a trupului şi a sufletului): dragostea (procreaţia), moartea eroică şi creaţia. Iubirea e singurul antidot al morţii, sau măcar singurul ei paleativ"*[56].

Încărcată, încă din titlu, cu un aer legendar, mitic, restrâns la perimetrul hispanic, creația lui Victor Eftimiu, în pofida aglomerărilor onomastice și multiplelor concesii mortuare, se convertește într-o sinteză a donjuanismului, cu influențe din literatura universală facil perceptibile. Inovațiile aduse, prezența Bufonului și a Morții ca suprapersonaj, ca epicentru al tramei, alături de Sancho Panza, Don Quijote și Abrahamo Balmaseda, conferă dramei un tempo estetic insolit, cu iradieri cosmopolite.

Gib I. Mihăescu

Tendințe cuceritoare pot fi prelevate și în cazul personajelor masculine create de Gib I. Mihăescu. În romanul ***Zilele și nopțile unui student întârziat*** este portretizat Mihnea Băiatu, învățăcel etern la Drept, seducător de mahala, mare specialist în midinete și proprietărese trecute de vârsta a doua. Ferm principiului lui Ionel Topârceanu, din ***Balada chiriașului grăbit***, („*rămâi sănătoasă cucoană, că-mi iau geamantanul și plec*"), el are parte un lamentabil sfârșit al abilităților sale de cuceritor, îndrăgostindu-se și ajunge aproape, deși inocent, să fie acuzat de omor din culpă. Mihnea Băiatu nu este un simplu *accrocheur*, ci un ins dotat intelectual, dar grozav de tergiversant în ceea ce privește cariera, fiind congener comportamental locotenentului Ragaiac din ***Rusoaica*** sau lui Matei Aspru, eroul din ***Donna Alba***[57], un aspirant mediocru la misterele feminității, animat de dorința unică de a-și întâlni marea iubire, apță să-l propulseze și inspire, acea *femme géante*, pe care o descoperă la un moment dat în persoana asistentei Arina Velovan, intelectuală suprarafinată, femeia așezată pe soclul inaccesibilității și diva-clișeu a romanelor lui Mihăescu. Văzând-o pe Arina: „*Mihnea simți în el fiorul cavaleresc al Don Juanului salvator de Ilene Cosânzene în primejdie: contorsiunile trupului femeiesc fraged și gol sub ploaia loviturilor barbare, frământările sânului necrescut*"[58]. Morile de vânt ale destinului se opun acestui Don Quijote al seducției, care-și propune de atunci solemn să-și definitiveze studiile, după ce are revelația că frumoasa a cedat unei canalii simpatice, iar pe el l-a folosit doar ca substitut obedient, serv sumis personalității briante a femeii.

La „Grandiflora" (1926)

Considerată de exegeții actuali drept cea mai reușită realizare nuvelistică a autorului, creația a suscitat vii controverse încă de la apariție. Protagonistul acesteia nu este un Don Juan în adevăratul sens al lexemului, ci procedează întocmai ca Manoil din romanul omonim al lui Bolintineanu, preluând, empatic, o personalitate împrumutată, un travesti comportamental,

dar nu din pricina dezamăgirilor erotice, ci ca urmare a unei foarte camilpetresciene gelozii, care se metamorfozează în manifestări maniace şi psihonevrotice. Ovidiu Papadima diagnostichează textul drept *„povestea unei voinţe care fărâmă victorioasa viaţă, până ce se sparge prin ciocnirea cu o altă voinţă, mai puternică"*[59]. Eugen Lovinescu, însă, o vituperează estetic, caracterizând-o drept *„tri vială, vulgară, bombastică"*[60], în vreme Camil Petrescu relevă existenţa *„unor momente de gelozie puternic analizate"*[61]. Mai comprehensiv exegetic pare Perpessicius, care excavează turnura damnantă a personajelor mihăesciene: *„Demonizaţi ai Eryniilor sexuale, eroii lui Gib I. Mihăescu, trăiesc o viaţă aşa de vecină cu torturile iadurilor dantești, încât imaginea lor te urmăreşte mult timp după ce le-ai întâlnit bolgiile de cazna. Aşa este figura acestui Don Juan de provincie, Manaru"*[62]. Octav Şuluţiu, lapidar, reduce nuvela la *„analiza ascuţită, lucidă, clinică, a unui caz de gelozie morbidă"*[63]. Alegerea fragmentelor exegetice, în mare parte recenzii realizate în momentul apariţiei operei, nu este una aleatorie, ci se doreşte o demonstraţie a pudibonderiei corifeilor criticii autohtone care, aflaţi în faţa unui material epic purulent erotic, ba chiar lubric, concupiscent, cu un instrumentar semantic, licenţios pe alocuri, opercază analize de suprafaţă sau, din contră, descalifică în totalitate demersul. Laurenţiu Ulici este unul dintre primii eseişti care intuieşte în Manaru *„un sadic, un obsedat înălţat până la gratuitatea acţiunii"*[64].

Nuvela debutează sub auspicii bahice şi se încheie cu tribut thanatic. Gib I. Mihăescu deţine anteitatea din punctul de vedere al expulzării cuceritorului în provincie. Ceata veselă de amici sărbătoreşte întoarcerea lui Manaru, care-şi arogă disponibilităţi de burlac. Aceasta este cauza care l-a determinat să-şi lase consoarta acasă, pe post de gardian al viei, motivând că oamenii actuali sunt duplicitari, şi un hoţ se poate ivi oricând. Protagonistul începe să fie cuprins de morbul îndoielii în ceea ce priveşte fidelitatea consoartei, dubiile fiind generate de conduita calină a cârnăţăresei, care nu s-a sustras mângâierilor lui. Unguroaica cedează agresiunii erotice, singura ei teamă fiind redusă lapidar, la potenţialele corecţii corporale ale încomoratului, (*„bate borbat".)* Atitudinea femeii şi facilitatea împlinirii carnale, îi cimentează anxietatea în privinţa aventurii soţiei sale cu Ramură, imaginându-şi masochist circumstanţele în care aceasta s-ar fi putut concretiza. Onomastica personajelor reprezintă un excelent prilej de caracterizare a lor.

Teama eroului că regatul conjugal i-a fost profanat nu este tocmai aberantă, deoarece amicul Ramură, celibatar, este validat irefutabil de comunitate drept cuceritorul majorităţii reprezentantelor sexului frumos din oraş. Apelativul de Don Juan i s-ar potrivi mai degrabă lui, deoarece Manaru,

chiar şi atunci când preia provizoriu masca hipervirilităţii şi distributivităţii, nu face altceva decât să urmeze, inconştient, itinerariul erotic deja parcurs de amicul său. În pofida faptului că şi-a interogat destul de violent consoarta, Manaru nu a fost convins de tranchilitatea ei senzuală. O dată cu apariţia prietenului, protagonistul dovedeşte abilităţi de analist, de chirurg gestual, de hermeneut behaviorist, care supune cu acribie, orice inflexiune şi mişcare, dublei interpretări. Manaru întrupează un personaj donquijotesc, care-şi autoconstruieşte distrugerea, printr-o inversare a domeniilor vis-realitate. Gândurile şi plonjările frecvente în onirisme obsesive, îl fac să materializeze fantasmele, percepându-le drept acţiuni veridice. Inteligenţa nu este una dintre caracteristicile sale dominante, dar eroul este înzestrat cu morbul duplicităţii şi al disimulării. Pozând într-un soţ modern, Manaru se oferă să i-o cedeze pe Frosica lui Ramură, dar când acesta, nonşalant, acceptă, eroul capătă certitudinea că actul s-a consumat deja. Prietenii, ascunşi în tufişuri, ascultă conversaţia, iar a doua zi ridică un edificiu de tăcere în preajma lui. Eroul devine maniac, cu accente paranoice, ultimele lui ore tronând sub auspiciile principiului *„drobului de sare"*, a sabiei lui Damocles. Psihoza lui Manaru este urmărită ascendent. Empatic, acesta se transpune în locul amicilor, a întregii comunităţi, străbătând itinerariul periculos de la bănuială, nesiguranţă, la convingerea fermă. Totul se petrece însă în imaginaţia lui maladivă, iar ca profilaxie a dezamăgirii provocate de nevastă, îşi propune să demonstreze arhicelebra tautologie *„femeile sunt femei"*, deci toate înşelă.

Deoarece are senzaţia că fiecare amic doreşte să-i seducă nevasta, va porni el însuşi o cavalcadă erotică printre soţiile prietenilor, cuprins de un spirit de vendetă, care degenerează în alienare provizorie. Analizând afecţiunile de acest tip, Michel Foucaut conchide: *„Nebunia, care îşi află posibilitatea primară în pasiune şi în desfăşurarea acestei duble cauzalităţi care, pornind de la pasiunea însăşi, iradiază în egală măsură înspre corp şi înspre suflet, e în acelaşi timp pasiune suspendată, ruptură a cauzalităţii, eliberare a elementelor acestei unităţi. Ea participă la necesitatea pasiunii şi, totodată, la anarhia a ceva care, declanşat chiar de această pasiune, se mişcă mult chiar dincolo de ea şi ajunge să conteste tot ceea ce ea presupune"*[65]. Personajul îşi arogă disponibilităţi demiurgice, dar, în pofida manifestărilor maniace, acţionează cu luciditate şi detaşare afectivă, ajungând să se considere mefistofelic. După episodul erotic trivial cu cârnăţăreasa, se reîntoarce la confraţi, afişând un zâmbet enigmatic, dar şi sardonic. Începe să facă aluzii la bărbatul celei cucerite şi îşi alege exhibator, în plen, cea de-a doua victimă. Incredulii încă, amicii se bucură că nu ei sunt cei vizitaţi, dar eroul are abilitatea de a sădi morbul îndoielii, clivajul aprehensiunii adulterine, într-o ruletă rusească a carnalului, neştiindu-se niciodată cine poate deveni

următorul, potențial rănit conjugal. Vreme de două săptămâni îl transportă pe bietul Zambiloiu peste tot, oferind informații elucidante despre nurii soției acestuia: *„El dădu amănuntele cele mai picante cu putință și discută critic calitățile și defectele intime ale Elizei, nu fără să protesteze necontenit împotriva celor prezenți că-l trag de limbă"*. Prietenii îl ridiculizează perpetuu, cu atât mai mult cu cât aceleași detalii au fost furnizate și de Năsturaș, Goruneanu sau Ramură, *„eternul crai"*. Spre deosebire de acesta din urmă, care a beneficiat de atributele gratuității, Manaru achită echivalentul unei damigene de vin, cumpărându-i și un cadou distributivei doamne, fiind supus unui tratament similar cu acela acordat funcționarilor comerciali, a căror taxă este constantă, de 200 de lei.

Panoramând praxisul protagonistului, criticul Stelian Cincă remarcă pertinent faptul că: *„El pornește la asaltul inutil al unei cetăți prădate deja: cârnățăreasa este ținta lui numărul unu, dar aflând că femeia nu este la prima ei aventură, se decide să pună fiecăruia dintre ei o pereche de «protuberanțe» pe frunte. Începe cu madam Zambiloiu, care nu e nici ea ușă de biserică, și continuă doamnele Ignătescu, Gorunescu, Goruneanu, Mărunțache"*[66]. În toată această cruciadă a erosului degradant, bărbații care posedă neveste urâte se simt în siguranță, pe când *„cei ce și le știau sprințare și cu ochii fugăreți"*, sunt suspendați într-o continuă tensiune. Deși în iarna acelui an Manaru a declanșat o *„adevărată vânătoare printre femeile prietenilor"*, acesta se metamorfozează într-un confident și consilier al femeilor vitregite, cărora le expune propriul cod etic, operând o persuadare prin logos, un clivaj ascendent al catacombelor interiorității, întocmai ca seducătorul legendar. Perfidia abordării este savuroasă, deoarece personajul încearcă, nu să le elogieze nurii, elocvenți pentru toată lumea, ci inteligența, o calitate pe care orice reprezentantă a feminității ar dori să o dețină. În opinia lui, exponentele sexului frumos nu trebuie să-și irosească anii tinereții iubind un singur bărbat. Ea, dacă este o femeie cultă, va fi dotată cu abilitatea de a-și adora soțul, dar, distributiv-egalitarist, și pe amicul acestuia, pe amant. Vocea auctorială comentează insidios faptul că nici una dintre femei nu a dorit să pară incultă în ochii mentorului matrimonial.

Recuzita stratagemelor persuasive este duală: în prezența soțului, își denigrează consoarta, dar după plecarea lui, pozează în victimă a inconstanței feminine. Atitudinea lui Manaru este, într-o oarecare măsură, similară celei operate de Moș Nechifor Coțcariul, protagonistul nuvelei omonime a lui Ion Creangă. Femeile par a fi contaminate de această psihoză, iar cele care n-au fost remarcate de erou devin mitomane, relatând scenarii autofabricate. Gelozia suratelor le îndeamnă să se revolte, pentru că fiecare vrea să și-l aroge exclusiv. Demersul este sortit eșecului, motiv pentru care acestea recurg la sprijinul bărbaților. Nevestele și-au convins

soții că eroul încearcă să le discrediteze, pentru a le pune pe picior de egalitate cu infidela Frosica. Atacat într-o noapte de bărbații ultragiați în onoarea lor de familiști, acesta-i apostrofează că au proliferat singuri minciuni, devenind victime ale acestora. Din acest moment, masculinitatea provincială începe să fie mai optimistă, sperând că totul s-a derulat la nivel lexematic, și nu faptic.

Protagonistul ajunge într-un local de perdiție, camuflat în *varieté*. Abia acum ne este prezentată descrierea sa fizică, prin intermediul uneia dintre locatare: *„«gaillard», înalt, subțire, brun, vesel, vorbăreț și cheflîu"*. Franțuzoaica îl refuză pe Ramură, ba chiar îl discreditează în public: *„puisque j'ai entendu que vous êtes'ci une sorte de Don Juan"*, apostrofându-și colegele pentru că *„au putut să cedeze unui astfel de cartaboș"*. Deși inițial personajul nu avea abilități donjuanești, femeile încep să și-l dispute, să-l curteze, reușind să declanșeze invidii și rivalități, până și în rândul prostituatelor. Neputând să se decidă asupra unei singure cocote, alege imund, două. Episodul este relatat grobian: *„Fetele plecară de la Manaru a doua zi, puțin înainte de ora prânzului, în văzul întregii lumi. Manaru le primise chiar în camera de culcare și se trânti cu ele în cele două paturi conjugale, alipite unul de altul în mijlocul odăii. Toată noaptea se petrecu o orgie sinistră, cu țipete și chiriituri sălbatece, care trezi servitorii [...]"*.

Scena desfrâului erotic, exhibatorie, a fost realizată cu scopul scandalizării concetățenilor. Acum este satisfăcut de reacțiile iscate și afișează o liniște olimpiană, contabilizând numărul raporturilor sexuale avute cu soțiile prietenilor: *„Tot ce aduce a cât de puțină frumusețe dintre femeile acestea, care trec în foșnete de stofe și-n legănări ritmice, el a cunoscut, a avut, a stăpânit"*. Este posibil ca ideea mașinăriei erotice să-i fi fost furnizată lui Gib. I. Mihăescu de Alfred Jarry, deoarece ***Supramasculul*** a apărut deja în anul 1902. Tonalitatea, romanțioasă, devine desuetă. Până la căsătorie, Manaru a fost abstinent, iar acum se vede sultanul haremului, în care coabitează femei suple sau rubensiene, blonde, brune, înalte, scunde, cu carnație albă, translucidă sau maronie, fețe ovale sau prelungi. Concitadinele cunosc mutații etice descendente, încep să-și piardă demnitatea, invitându-l tot mai insistent la ele. Singura excepție este Doamna Moraru, iar rezistența ei diminuează convingerea că soția i-a fost infidelă. Stratagemele de asediere, obsedante, operate față de femeie sunt sortite eșecului, așa că eroul intră într-o altă transă, similară delirului erotic. Posesiunea fizică a Morăriței, imună la farmecele și faima lui de seducător, dedicată în totalitate soțului, devine țelul suprem al lui Manaru, care nu poate concepe faptul că nu toate femeile sunt supuse principiului infidelității. Prin intermediul complicității servitoarei, pătrunde în casa acesteia cu brutalitate.

Demența sa a atins cote paroxistice. Incertitudinile, dubiile, rezistența opusă, demolează eșafodajul inconstanței feminine, pe care l-a construit până acum cu migală, într-un slalom grotesc și inutil al proliferării erotice: *„Ea*

continuă să plângă. Însă din ce în ce mai tăcut şi din ce în ce mai dureros. Nu se mai împotrivi la nici una dintre mângâierile lui, nici chiar când ele deveniră dezgustătoare. I se lăsă ca o cârpă pe care poţi s-o întorci în toate felurile. El înţelese că aceasta este începutul îmblânzirii. Plânge, dar se lasă! Mâine se va lăsa zâmbind, iar poimâine râzând în hohot". Posesiunea fizică a femeii îi determină reînvierea apetitului pentru Frosica, ce nu mai pare acum atât de culpabilă. Nu realizează diferenţa dintre Morăriţă, pe care a violat-o, percepând eronat letargia ei, starea de abulie senzorială, şi restul femeilor, care au cedat nesilite. Sinuciderea acesteia, regenerează morbul îndoielii. Îl interpelează pe Ramură direct în privinţa onestităţii soţiei sale, iar răspunsul amicului îi turmentează definitiv raţiunea, şi aşa destul de labilă. Problema lui este acum de ce nevasta nu i s-a omorât şi ea, după aventura avută cu seducătorul celibatar: *„- Ce vrei să-ţi răspund?... ridică din umeri Ramură şi ridicatul acesta din umeri, de om gras şi satisfăcut, de Don Juan nepăsător şi fără răspundere, îi pecetlui osânda, în ochii injectaţi ai celuilalt".* Psihoza geloziei, similară oarecum delirului lui Stavrache din nuvela ***În vreme de război*** a lui I.L. Caragiale, culminează cu strangularea prietenului, în faţa unei mulţimii avide de manifestări spectaculoase. Se autodenunţă, dar singurul său regret este acela că nu şi-a mai întâlnit o dată nevasta, pe care s-o trateze senzual, ca pe o amantă, aşa cum n-a făcut-o niciodată.

Textul lui Gib I. Mihăescu înfăţişează un *„Don Juan improvizat"*[67], care-şi asumă volitiv această postură, din pricina geloziei furibunde şi a unui grotesc, acribic spirit de vendetă. Deşi iniţial gesturile sale erau necreditabile, ajunge să-l detroneze pe craiul oraşului, cam supraponderal totuşi, să i se substituie, să fie adulat de femei, provocând o revoltă generală a acestora. În pofida descrierilor lubrice şi caricaturale pe alocuri, nuvela este bine articulată şi are meritul de a permuta în provincie seducătorul, demers care va continua şi într-un proiect dramatic.

Don Juan de Mârşani (1929)

Obsesia donjuanescă a autorului pare a fi o tară motivică indelebilă, astfel încât aceasta irumpe şi în plan dramatic, în piesa ***Don Juanii de Mârşani***, nedefinitivată, transcrisă fragmentar, pe baza confruntării a două variante, ale primelor ei acte, aflate în arhiva Muzeului Literaturii Române (ms. 15247, p. 1-73). Deşi trama celor două abordări, (epică şi dramatică) este similară, principala disjuncţie dintre protagonişti, ambii căsătoriţi, constă în faptul că Manaru, consort fidel până în momentul în care începe să fie bântuit de spectrul ascendent al geloziei, acţionează în prezent, tacticile sale de seducţie fiind detaliat urmărite, pe când Alin, însurat pentru a treia oară, este un narator al propriilor aventuri din trecut. Din vestigiile Don Juanului de altădată, nu mai rămân decât potenţialele reveniri ale valenţelor

distributive, dar care nu sunt alimentate de el, ci de soții anxioși. În raport cu Manaru, seducătorul de Mârșani pare un ins inofensiv, care prin logos, mnemotehnic, încearcă să-și recompună aura pierdută prin matrimoniu.

În conformitate cu observațiile lui Leon Baconsky, postfațatorul ediției din anul 1973, *„Menționarea titlului piesei nu se află pe prima pagină a textului consultat, ci în cuprinsul manuscrisului, în formularea: (Don Juan - continuare)"*[68]. În plus, într-un alt schelet al tramei, numele de familie al protagonistului, Glogovan, dispare, rămânând doar prenumele, Alin, alături de notația *„Don Juan de Mârșani"*, ceea ce-i oferă o arie mai extinsă de generalitate. Prenumele, efeminat și candid aproape, este discordant în raport cu apelativul de seducător. Diana Cristev, într-unul din studiile consacrate autorului, remarcă legătura simbiotică dintre conflictul dramatic și cel epic. Observațiile exegetei sunt tranșante și obiective: *„Argumente există, atât în ceea ce privește subiectul, cât și maniera de lucru. Același cadru - orașul obscur de provincie («orășel reședință de județ»), același «decor», aceeași atmosferă bântuită de duhul lui Bachus, fie că acțiunea se desfășoară «în grădina domnului Alexandru Cocoșel», la «Grandiflora», fie într-un chioșc, la cules de vie, în ajunul unui chef de lăutari. Aceleași personaje și aceleași tipuri de relații: grupul glumeț de amici, vesel și indiscret, dispus oricând să comenteze aventurile «Don Juan»-ului, ocolind însă, cu permanentă ipocrizie, în graficul aventurilor, propriul acoperiș. «Don Juan»-ul e sabia lui Damocles care poate lovi pe oricine și fiecare cântărește cu grijă amenințarea, după calitățile consoartei"*[69].

Alin Glogovan este cel care-l întrupează pe acest Don Juan rural. În baletul gibmihăesc gravitează exponenții masculinității - Georgel Măruncanu, Iliuț Năsturescu, Griguț Berlescu, alături de femeile - Emilia Glogovan, Adelfina Ciulin, Otilia Năstrujan, Frosica Năsturescu, Getuța Berlescu, (o onomastică de-a dreptul barbarizantă lingvistic, dar caracterizantă, fie în ceea ce privește insignifianța eroilor, fie a discrepanței dintre ceea ce sunt în realitate și ceea ce doresc să pară în ochii celorlalți.) Atmosfera dionisiacă, *(„șoproane cu butoaie, cramă, culegători de struguri")* este un afrodiziac, ferment mnemotehnic, ce descătușează barierele logosului și încurajează confesiunea. Alin descrie o aventură amoroasă *„cu primăreasa"*, stârnind animozități în privința veridicității întâmplării. Personajul era cât pe ce să fie surprins în flagrant delict, încălcând granița conjugală a edilului urbei, dar, fără a-și pierde cumpătul, propune soției acestuia o soluție în aparență aberantă. Sub masca unui hoț, (ipostaza fiind preferabilă, în fața legitimului consort, celei de amant), protagonistul reușește să se sustragă punitici, a doua zi metamorfozându-se cameleonic în confesorul și interlocutorul obedient al ultragiatului.

Diodor, singurul intelectual al piesei, întrerupe frecvent relatările protagonistului, invidios şi insidios, într-o tentativă perpetuă de demistificare, atât a eroului, cât şi a cuceririlor acestuia. În pofida studiilor mediocre, Alin este un avizat hermeneut, atât al psihologiei masculină, cât şi a celei feminină, asumându-şi dezinvolt alura de mentor matrimonial în faţa incredulului judecător: *„Dacă ţi se va întâmpla vreodată ceva la fel, ceea ce nu cred, să ştii de la mine: mai furios e un soţ înşelat, decât un cetăţean care surprinde un hoţ în casă"*. Pentru ca postura de fur să pară veridică şi infidelitatea femeii nedezvăluită, eroul răvăşeşte casa, îl dezarmează pe primar, îi pune revolverul la tâmplă şi-i solicită haiduceşte bani. Episodul, prin maniera burlescă a înscenării, aduce într-o oarecare măsură cu reacţiile lui Jupân Dumitrache din celebra comedie caragialiană. Există un decalaj cronologic ambiguu între timpul trăirii evenimentelor şi cel al mărturisirii lor, singurul indice cronologic fiind susţinut de reliefarea prolixă că întâmplarea s-a petrecut pe când protagonistul avea 17 ani.

Doar primul act al piesei poate fi analizat, restul episoadelor, fragmentare, nepermiţând perceperea finalului. Portretul moral al lui Alin este creionat în contumacie, astfel încât avem o perspectivă binară asupra bărbatului. Diana Cristev, în articolul ***Gib I. Mihăescu - Dramaturg veleitar?*** remarcă dualitatea protagonistului: *„Paradoxul personajului constă în contradicţia dintre autoprezentare - model detaşat de bârfa orăşelului, însurat - şi legenda creată de ceilalţi. Personajul pare să ducă o dublă existenţă: cea reală şi calmă, şi cea donjuanescă, fantastică, imaginată de ceilalţi"*[70]. Spre deosebire de Manaru, care îşi construieşte cu obstinaţie statutul de seducător, Alin şi-l aminteşte sporadic, doar în circumstanţe bahice, postură care-i alimentează melancolia şi grandomania. Griguţ Berlescu pare a prelua în piesă rolul confidentului, al celui care inventariază fidel toate manifestările erotice ale amicului său, afirmând cu competenţă, în faţa celorlalţi: *„eu ştiu toate aventurile omului ăstuia"*. Încearcă astfel să permute centrul atenţiei asupra sinelui, să devină interesant şi apreciat de anturaj, chiar dacă aceasta se petrece ca urmare a relatărilor expansiunilor altcuiva. Iliuţ confirmă contabilizarea, prezenţa martorilor fiind absolut necesară, astfel încât marja de certitudine a seducţiei să fie atestată de un fidel Echo, amintind chefliilor insidioşi că mai există o ispravă neştiută celorlalţi. Alin, pseudoîngrijorat, îşi apostrofează companionii că au devenit contabilii aventurilor lui.

Situaţia devine tragic-grotescă, atunci când naratorul-personaj începe relatarea, fiecare fiind convins de faptul că în aceasta este vorba despre soţia celuilalt, motiv pentru care discursul este boicotat de frecvente întreruperi. Râsetele grosiere, ocheadele, îi fac pe încornoraţi să realizeze că referirile panoramează conduita imorală a propriilor consoarte. Teama bărbaţilor nu

este atât de mare ca şi în cazul nuvelei precedente, deoarece protagonistul pare a se fi domolit erotic după cel de-al treilea mariaj. Spaima lor rezidă în faptul că donjuanismul este perceput drept un dat incurabil, indelebil, care, deşi temperat temporar, se poate regenera inopinat. Aprehensiunea revigorării seducătorului din trecut tronează spasmodic în memoria fiecăruia, ceea ce-i determină să-l chestioneze insidios dacă mai *„iese la vânătoare după stinsul felinarelor"*. În pofida răspunsului negativ, aceştia par a se îndoi de renunţarea la vechile habitudini. Confuzia străzii Sapienţei cu cea a Prudenţei este de influenţă caragialiană, locatari ai edificiilor fiind Griguţ şi Iliuţ. Onomastica încornoraţilor, diminutivală, precum şi desinenţele prenumelor, similare, reprezintă un mijloc de echivalare a celor doi, cu atât mai mult cu cât ambii au fost ultragiaţi marital. Alin vădeşte abilităţi de moderator de conflicte, reuşind să-i concilieze printr-un jurământ, (potenţial sperjur însă!), dându-şi cuvântul că nu le-a lezat onoarea de familişti. Apariţia nevestelor curmă pe moment disensiunile, dar confirmă complicitatea erotică a seducătorului cu acestea, aerul conspirativ şi pervers cu care îl abordează fiecare dintre ele, constituind probe incriminatorii ale extraconjugalelor lor aventuri.

Georgel se extaziază în faţa omnipotenţei amicului său, invidia insului neatractiv, dar dornic de seducţie, deconspirându-se cu facilitate: *„Ştii câte femei a avut el, în oraşul acesta? Pe onoarea mea dacă am păr pe cap. Nu este nevastă, nu este cucoană pe care să n-o fi avut-o. P-ici, pi colo, vro excepţie. Urâţenia le-a salvat. Încolo tot, tot a avut. Tot oraşul ştie"*. În plus, protagonistul deţine o forţă herculeană şi, deşi nu mânuieşte spada, *„doboară un taur cu pumnul"*. Tumurii hiperbolice a personalităţii croului realizate de Georgel, care-i acordă mentorului calităţi fantasmagorice, se opune Diodor, care discreditează continuu conduita lui Alin. În pofida faptului că Don Juanul s-a retras în provincie, femeile continuă să-l asedieze, venind chiar din Bucureşti pentru a-l întâlni. Judecătorul, care-l ridiculizează constant, numindu-l parodic, printr-un cognomen nu tocmai rafinat, *„domnul Malin"*, nu poate percepe apetenţa femeilor faţă de un individ care nu posedă *„nici o calitate mai aleasă... un tip incult cu desăvârşire"*, provincial, care nu a absolvit decât şase clase.

Diodor însă încearcă să uzurpeze locul seducătorului, să i se substituie. Este şi el un constructor de biografii romanţate, cu veleităţi donjuaneşti, îşi contrafăce itinerariul senzual, motivând că a părăsit capitala, tocmai din pricina suprasaturaţiei erotice. Discrepanţa dintre realitate şi ficţiune este flagrantă. Susţine că o curtează ludic pe domnişoara Adelfina Ciulin, dar rămâne perplex şi vexat în orgoliul masculin, în momentul în care constată că fata este una dintre urmăritoarele cele mai asidue ale seducătorului de Mârşani. Bărbaţii încep să se revolte, într-o parodică răscoală a ultragiaţilor, în care fiecare pozează, la fel ca în piesa lui de Michel de Ghelderode, ***Don Juan***

sau amanții himerici, în virtuali cuceritori. *„Manuscrisul acestei variante se încheie cu indicarea scenei ce urmează. Celelalte fragmente păstrate nu permit reconstituirea conflictului piesei - asemănător, însă, în linii generale, cu acela al nuvelei* ***La grandiflora*** *decât până la un punct, corespunzând probabil finalului celui de-al doilea act"*[71] - conchide Leon Baconsky, în postfața volumului consacrat teatrului autorului. Deși nefinalizată, piesa lui Gib I. Mihăescu prezintă un Don Juan fanfaron, ale cărui aventuri sunt povestite și se petrec într-un timp nedeterminat, ceea ce potențează ficționarea. Nu știm care a fost intenția finală a dramaturgului, însă cuceritorul lui de Mârșani pare a fi mai mult un maratonist matrimonial, decât un seducător. Obosit, poate, de prea multele excese senzuale, (nu ni se oferă indici nici măcar ai vârstei protagonistului), acesta o refuză pe cea mai curtată domnișoară a urbei, în pofida faptului că aceasta îl asediază cu acribie. Să fie căsnicia o profilaxie a donjuanismului? Acesta este dubitativul remediu inculcat de lectura textului lui Gib I. Mihăescu.

Ion Minulescu

Simbolist, expresionist, pirandellian, romantic, precursor al teatrului absurd, dar și al celui postmodern, preocuparea lui Ion Minulescu pentru problematica donjuanescă este reflectată în multe dintre creațiile sale dramatice, dar și lirice. Tentația dedublării, fuzionarea și inversarea domeniilor vis-realitate, proiecția în oglindă, în vitrina expusă a senzualității, teatrul în teatru sunt doar câteva dintre coordonatele textelor minulesciene. Ideile centrale ale piesei ***Amantul anonim***, alături de poezia ***Sinuciderea lui Don Juan***, prefigurează tendințe pe care nu le vom mai regăsi decât peste câteva decenii în opere ale literaturii universale. Prezentându-și crezul artistic, autorul ni se confesează: *„Pentru mine, a sta față în față cu eroii mei din diverse opere dramatice, este cea mai plăcută distracție din viața mea intimă. N-am decât să mă privesc în oglindă și gata. Îi pot face pe toți să defileze în fața ochilor mei, fiindcă pe toți aproape i-am creat după chipul și asemănarea mea. [...] De un singur lux le-am permis să se bucure toți deopotrivă,* ***luxul de a se da în spectacol după împrejurări****, dar numai* ***sub diverse măști de carnaval****. Numai așa am reușit să le procur impresia că adevărata rațiune a existenței lor nu e decât o simplă exhibiție de pierroți și arlechini"*[72]. Pornind de la afirmațiile anterioare, Daniel Dimitriu consideră că *„instinctul său dramatic vine din narcisism și egolatrie"*[73]. Nu trebuie însă să glisăm prea mult pe panta biografismului, deoarece considerațiile anterioare pot fi interpretate și ca un nonconformism volitiv, o manipulare ludică a lectorului,

dar şi a exegetului, apetenţa autorului pentru jonglerie şi mistificare fiind cunoscută.

Ion Minulescu simbiotizează cele două mari variante ale profilului donjuanesc: insaţiabilitatea sardanapalică blazată, epicuree, cinică şi seducţia cerebrală, de factură kierkegaardiană, care nu conduce neapărat la împlinire carnală. O potenţială proiecţie a alterităţii auctoriale este protagonistul piesei ***Manechinul sentimental***. Infuzia robotizării, a acţionării hipnotice, manipulatorii, poate fi percepută încă din titlu. Eroul este un Don Juan rafinat, intelectual, a cărui profesie, deloc aleatorie, o constituie aceea de dramaturg. Metoda sa de a-şi alege partenerele este însă inedită şi modernă, amintind de naşterea dadaismului: răsfoieşte cartea de telefon, recrutându-şi clientela feminină, pe care o supune unei artilerii a seducţiei strategic planificate. Radu utilizează tertipuri deconcertante pentru tânăra Jeana, nevasta unui milionar, exponentă a protipendadei bucureştene. Manifestările lui sunt bicefale. Conduita acestuia îmbracă masca unei sincerităţi deranjate, dezarmante sau, din contră, devine insidios, duplicitar, persuasiv, atunci când momentul concretizării carnale se apropie: *„O ! Nu vă temeţi, doamnă... Din tot ceea ce are să se petreacă între noi nimic nu are să fie adevărat"*. Discreditându-i soţul, eroul o asigură calin că *„noi, boemii de cafenea, vă apreciem mai mult decât domnii de la externe"*. Personajul va deveni însă victima propriilor maşinaţiuni teatrale, îndrăgostindu-se de Ioana, femeia cu sânge albastru. Discrepanţa dintre snoaba Jeana, soţie a unui arivist şi cea de-a doua, o replică a femeii inaccesibile, este evidentă, realizată prin tehnica antinomiilor. Bărbatul, bovaric, nu mai face distincţia între realitate şi mască. Pentru că se crede un Don Juan, pătrunde în protipendadă, duce o viaţă mondenă, dar renunţă la iubire, pentru că prototipul livresc, devenit model de conduită, nu are dreptul să fie îndrăgostit. Dezamăgită de experienţă, femeia porneşte ca însăşi în căutarea unui bărbat adevărat, anticipând trama piesei ulterioare, ***Amantul anonim***: *„Nu-i cunosc încă numele... [...] Dar dacă-ţi face plăcere, am să ţi-l comunic după ce îl voi găsi"*.

Ion Vartic, într-un articol dedicat teatrului minulescian, remarcă obsesia autorului pentru seducătorul ancestral: *„Cum e şi firesc, erotismul minulescian, epidermic şi ludic, pe de o parte, obsesia spectacolului, pe de alta, coagulează într-un arhetip semnificativ: Don Juan, expresie a instabilităţii erotice şi a instinctului teatral ostentativ. Cópii imperfecte ale modelului sunt Mihnea Dornescu din piesa* ***Pleacă berzele***, *Mircea Băleanu din* ***Roşu, galben şi albastru***, *naratorul din* ***Corigent la limba română***, *Pierrot Sălceanu din grotesca tragică* ***Ciracul lui Hegesias***. *Eroii au vizibile trăsături donjuaneşti: aroganţă, instabilitate erotică, nomadism etc"*[74]. Acelaşi exeget, în ***Spectacolul interior***[75] de această dată, atribuie protagonistului romanului

Corigent la limba română, onirisme donjuanceşti, având ca punct de reper elocventul citat: *„Marea şi corăbiile... Corăbiile cu tot felul de mărfuri şi de oameni... Oameni şi mai ales femei !... Şi încă ce femei !... Femei venite de pe unde nici nu te gândeşti... Femei pe care le poţi avea chiar fără să le cunoşti... Femei fără nume, fără domiciliu, fără suflet, fără amintiri..."*

Amantul anonim (1929)

Încă de la apariţie, piesa a suscitat vii controverse, motiv pentru care, la cererea autorului, ea va fi sistată după câteva reprezentaţii. Creaţia are parte de una dintre cele mai îndârjite cabale din istoria teatrului autohton, la care participă până şi Ministrul Instrucţiunii de pe atunci, Constantin Kiriţescu. Acesta denigrează public piesa lui Mihail Sorbul, (***Coriolan Saecundus***), ***Papagalii*** lui C. Rîuleţ, dar adevăratul atac se dirijează în direcţia ***Amantului anonim***. Abia la două zile, în ziarul *„Curentul"*, Ion Dumitrescu[76] cataloghează demersul dramatic drept banal şi trivial, din punctul de vedere al conturării personajelor. Felix Aderca însă, semnalează faptul că *„discuţia dintre personajul mitic şi cele reale e dusă cu verva, adâncimea şi originalitatea lui Pirandello, în timp ce mai puţin realizată e a doua semnificaţie a piesei, demitizarea eroului. [...] Toată piesa este actul I şi se târăşte inutil în celelalte două acte"*[77].

Nu lipsesc nici partizanii dramaturgului, cu atât mai mult cu cât campania injustă şi sentenţioasă dusă împotriva piesei, este percepută ca o tentativă de încartiruire a libertăţii cuvântului. V. Timuş, în cronica pe care o realizează operei în ziarul *„Rampa"*, defineşte creaţia ca pe o *„frumoasă demonstraţie fără retorism, fără paradă, fără acea patetică emfază. [...] Personajele se mişcă micronic şi ordonat, într-o pantomimă de ironie făcută fără să distrugă o legendă. Dar câtă savoare în cuvânt, câtă vervă spumoasă, câtă deşteptăciune vie şi seducătoare în replică!"*[78] Dezgustat de reacţia contemporanilor, Ion Minulescu expediază o scrisoare directorului Teatrului Naţional din Bucureşti, care era atunci Liviu Rebreanu, publicată ulterior şi în cotidianul *„Dimineaţa"*, în care solicită *„scoaterea piesei mele de pe afiş, rămânând ca timpul şi majoritatea opiniei publice să-şi spună cuvântul atunci când spiritele se vor domoli şi piesa mea, **Amantul anonim**, va putea fi judecată numai din punct de vedere strict artistic"*[79].

Dacă în cazul nuvelei lui Gib. I. Mihăescu, ***La „Grandiflora"***, critica de întâmpinare denigra trivialităţile de limbaj şi manifestările demenţiale ale protagonistului, legitime într-o oarecare măsură, piesa minulesciană este boicotată deoarece, dincolo de tehnica teatrului în teatru, a deranjat prin detalierea catacombelor lumii artistice şi pervertirii celor care populează acest

mediu, de la actori, autori, cronicari, dar şi directorul teatrului, cel care trebuie să fie un perpetuu mediator al coridei care se derulează cotidian între sponsori şi beneficiarii donaţiilor lor. În analiza dramei lui Victor Eftimiu, ***Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul şi Moartea*** am considerat piesa o creaţie-sumă a abordărilor legendarului personaj, cu vizibile influenţe din literatura universală. Opera lui Ion Minulescu însă, are valoarea unui veritabil pre-text pentru succesori. Este precursor al ideilor lui Max Frisch din addenda piesei ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, relevând, înaintea dramaturgului elveţian, că Don Juan nu are rival, este unic. Protagonistul, travestit în actor, îl vom regăsi în tragedia lui Radu Stanca, ***Dona Juana***, dar şi la Ioan Constantinescu, mult mai târziu, în ***Don Juan sau Întoarcerea la dragoste***, unde este interpret al propriului rol. Faptul că femeile simt nevoia să-l ucidă, ba chiar o fac uneori, sugerată în ***Amantul anonim***, reprezintă unul dintre laitmotivele romanului lui Gonzalo Torrente Ballester, ***Don Juan***. Credinţa că seducătorul arhetipal trebuie să fie înainte de toate un bun actor, apare în ***Don Juan Apocalipticul*** lui Alexandru Sever, unde cuceritor cu abilităţi donjuaneşti este însuşi Hitler. Incredulitatea în ceea ce priveşte existenţa reală a personajului, alături de calificativul de descătuşător de energii, de hermeneut al erotismului, al cărui rol este uzurpat de un parazit nedemn, dar pe care femeile îl preferă, constituie una dintre liniile de forţă ale creaţiei brebaniene, în special în romanele ***Până şi seducţie*** şi ***Don Juan***. Nu vrem să diminuăm valoarea abordărilor ulterioare, nici să-i acuzăm de plagiat pe scriitorii care au prelucrat proteicul mit, (deşi în literatură, şi în critică mai ales, ideile circulă nestingherite, de multe ori fără ghilimelele care protejează dreptul de autor), ci doar să relevăm modernitatea piesei. Ion Minulescu, fie a fost un lector asiduu al operelor consacrate personajului legendar, fie a avut nişte intuiţii extraordinare, devansându-şi epoca, printr-o comprehensiune abisală a chintesenţei şi subteranelor donjuanismului.

Amantul anonim, din punct de vedere componistic, este compartimentată în trei acte, iar personajele, cu onomastică generică, sunt circumscrise tipologiei expresioniste. Avem o galerie amplă, sugestivă: Necunoscutul care se dă drept Don Juan, Actorul care îl joacă pe Don Juan, Directorul teatrului, Un Bancher, Un critic Dramatic, Un autor dramatic, Regizorul, Actriţa care joacă pe Doña Sol, O doamnă elegantă, O bonă etc. Ideea conform căreia lumea este o vastă scenă, iar oamenii actorii ei, este de influenţă barocă, putând fi descoperită încă de la Calderón de la Barca ori William Shakespeare, după cum şi Don Juan, ca personaj, este un product al aceleiaşi perioade. Perspectiva asupra acţiunilor şi replicilor este una binară, favorizată de stratagema teatrului în teatru. Ion Minulescu inversează polii ecuaţici, deoarece adevărata teatralitate se derulează autenticist - (sau nu?) - în afara scenei,

în culisele teatrului, unde fiecare, în funcție de interlocutor și context, își travestește conduita, în măști dihotomice, duplicitare. Nu scena este o farsă, ci existența lumii artistice, guvernate de bârfe, rivalități, orgolii. Într-un astfel de context pare natural ca Don Juan să descindă din mit, din legendă și să se lamenteze de uzurpările succesive, operate de autori sau actori, ori de multitudinea sosiile, care practicând falsul de identitate, i se substituie tot mai frecvent.

Analizând tehnica dramatică a teatrului în teatru exegeta Dana Puiu remarcă faptul că aceasta *„constă în includerea unei piese de teatru a reprezentației unei alte piese, și nu de puține ori apare o* ***reflecție asupra iluziei teatrale****. [...] Estetica barocă este una* ***a reflexului, a dublului****, care conduce spre o dramaturgie a ambiguității. Dacă reproduce și relevează deopotrivă,* ***teatrul-oglindă*** *are o putere deformatoare:* ***artă a reflexiei frânte****. [...] În epoca modernă tehnica teatrului în teatru reprezintă plăcerea labirintică de a fi deopotrivă* ***actor*** *și* ***spectator****, [...] o veritabilă unealtă de analiză a conștiinței"*[80]. Piesa se converteşte într-o polemică a donjuanismului și a stratagemelor de seducție, fiecare dintre personaje propunând, cu o omniscienţă ce plonjează în ridicol și parodic, un alt cod etic al celebrului personaj, care este văzut astfel printr-o prismă plurimorfă, de cele mai multe ori deformată.

Actul întâi debutează prin prezentarea conversației dintre Pompier și Garderobieră, care pe fondul aplauzelor care mai răsună încă după încheierea reprezentației piesei consacrate lui Don Juan, discută contradictoriu în privința seducătorului. Bărbat mediocru, nerasat, Pompierul nu poate pricepe fascinația exercitată de actorul care întrupează eroul, cu atât mai mult cu cât acesta are 50 de ani, *„poartă mustață și barbișon"*, personajul opinând, cu un oarecare realism, că femeile *„nu se uită niciodată la cine trebuie"*. Alta este părerea Garderobierei, care ne informează că toate reprezentantele sexului frumos *„mor după el"*, implicit și ea. Conflictul piesei va evolua gradat, într-un topos al recluziunii, sumis rivalităților, cabina Actriței. Înconjurată de gloata masculină și idolatrizată de public, femeia pare a fi o Dona Juana a teatrului, dar care nu refuză, ba chiar incită calin, adulații pecuniare din partea Bancherului. Oricât de perfide ar fi complimentele în privința virtuozității ei interpretative, Actrița le acceptă nonșalantă, dintr-o nevoie de certitudini specifică gintei feminine. În pofida rolului de intelectuală, pe care încearcă în van să-l joace în realitate, protagonista nu este decât o cochetă cocotă, pe care misoginul Minulescu o incriminează cu savoare. Carențele ei lingvistice și culturale irump la tot pasul, stârnind ilaritate. Împarte cu generozitate sărutări, Autorului și Criticului, rivali, care-și dispută în fața semidoctei femei, valențele intelectuale. În plus, vendeta lor este și una profesională, coabitarea intelectuală dintre un scriitor și un exeget fiind imposibilă, în opinia scriitorului.

Tematica discuției vizează atât interpretarea scenică a personajului legendar, cât și virtualitatea acestuia. Stârnind rumoare, Criticul proclamă cu omniscienţă faptul că *„Don Juan nu este un personaj propriu-zis. Prea ar fi ridicol să fie așa. E ceva fictiv, nu există. [...] Înțeleg să iubești pe cineva, când știi pentru ce-l iubești. Dar să-l iubești așa... numai fiindcă pretinde că este Don Juan? Nu vezi c-acesta e curat caraghioslâc?"* Personalitatea Actriței este destul de labilă și fluctuantă, dând mereu dreptate celui mai persuasiv. Dacă la început firavele reziduuri de lectură o îndeamnă să creadă că Don Juan reprezintă un personaj real, acum se complace și cu unul dintre surogatele lui, pe motiv că nu are unul mai bun la îndemână. Deși compătimită, pozând în martiră interpretativă chiar, din pricina partenerului său lamentabil scenic, când acesta se iveşte în cabină, cuvintele ei se metamorfozează în luxuriante elogii.

Actorul, în costumul epocii lui Filip al IV-lea, negru, înzorzonat cu galoane, își arogă aere de superioritate, narcisiace și, foarte încântat de farmecul pe care-l emană, nu ezită să se proclame *„adevăratul Don Juan"*, deoarece și-a intrat atât de plenar în rol, încât nu-și poate desprinde masca de seducător nici în realitate, devenind donquijotesc prin închipuirile autofabricate. Perfidiile și maşinaţiunile de culise îl îndeamnă să se considere vitregit în etichetări, atacându-și neloial partenera prin declarații incendiare: *„Parcă presei noastre de jocul artiștilor îi arde... de jocul fustelor"*. Teatrul este privit ca o altă lume, o enclavă în interiorul societății, cu legi proprii, accesibile doar inițiaților. Ca și cum numărul teoreticienilor donjuanești nu ar fi deja considerabili, apare milionarul care, prin cadouri consistente, semnalează diferența dintre el și Actor: *„Parcă dacă e Don Juan, e bancher"*.

În acest climat contaminat deja de irealitate, travesti, duplicitate intră în scenă Necunoscutul, pe a cărui carte de vizită este trecut un simplu nume, Don Juan. Incredulitatea asistenței, grefată pe sarcasme, supun personajul unui adevărat interogatoriu. Un timp, bărbatul rămâne imobil, apoi *„vorbește ca o statuie mecanică"*. Ideea de robotizare era prezentă și în ***Manechinul sentimental***. Actrița, magnetizată de această apariție insolită, se recomandă prin rolul pe care-l interpretează, cu atât mai mult cu cât privirea nou-venitului se centrează asupra ei, motivând că a descins în urbe pentru a o vedea pe Doña Sol. Deși femeia încearcă să epateze prin multitudinea rolurilor jucate, pe Don Juan nu-l interesează decât cel prezent, fiind convins că implacabilitatea destinului, care are ca suport echivalența onomastică, îi va apropia. Motivul privirii este recurent în piesă și constituie una dintre caracteristicile predominante ale donjuanismului, reiterat în majoritatea abordărilor: personajul este un dat unic în viața unei reprezentante a sexului

slab, altfel reduplicarea experienței ar duce la demonetizare sau demitizare: *„Așa mă văd pe mine toate femeile... O singură dată în viața lor... O singură dată numai ... și pentru prima și pentru ultima oară... În urmă, ori de câte ori ar fi să mă vadă, li se pare că sunt un altul"*. Deși numărul amplu al cuceririlor poate fi perceput în subsidiar, eroul, printr-un savant transfer de culpă, își face partenerele vinovate de ne-recunoașterea ulterioară. Bărbații, etapizat, încep să-și piardă siguranța în ceea ce privește ficțiunea identitară a neavenitului, mai ales că Necunoscutul, infatuat, dezvăluie că n-a fost niciodată obligat să-și modifice onomastica, nici să încerce să pară un altul. Asistența vehiculează potențialitatea virtuozității persuasive a posturii donjuanești, dar în plan scenic. Inversarea polilor teatru, mască, viață, ce se suprapun sau melanjează abracadabrant, conferă textului valențe postmoderne.

Adevăratul duel se petrece între Necunoscut și Actor, iar grandomania de până atunci a omului scenei, glisează înspre fobia, resimțită organic, în fața concurenței. Pentru Necunoscut, Actorul nu reprezintă un rival. Îl tratează cu condescendență și dispreț, mai ales că acesta este îmbrăcat într-un costum anacronic, pe care el nu-l mai poartă de vreo 400 de ani, dar despre care Directorul teatrului crede că este autentic. Nonșalant și imperturbabil, Don Juan declară că el întrupează singura autenticitate, documentele putând fi falsificate, iar motivul straniei și inopinatei sale descinderi este acela de a demonstra contemporaneității că nu este un product fictiv. Comprehensiv, Actorul încearcă o echivalare conciliantă, fiind convins de faptul că personajul este un actor din provincie, care vrea să-l interpreteze pe seducător. Insidioasei ipoteze, Necunoscutul îi răspunde cu o ironie detașată: *„De ce nu? Dacă vă face plăcere. Un diletant, la fel ca toată lumea.* ***În viață, orice om trebuie să fie câteodată și actor... mai ales Don Juan***". Nota definitorie a legendarului personaj, paradigma lui acțională, a fost rezumată lapidar, autorul având revelația esenței donjuanismului, praxis apt să reitereze infinitival același rol, în timp ce doar persoana în fața căreia îl joacă se metamorfozează. Bărbații piesei încep să fie impacientați de posibilitatea ca Necunoscutul să le fie rival profesional, dar eroul sistează tranșant toate variantele.

Cu o aroganță care-l apropie de modelul hispanic, protagonistul menționează că, în pofida deplinei obiectivități și a experienței seculare, n-a reușit să-și descopere până acum nici cel mai mic defect. Unica circumstanța evenimențială, aptă să comaseze interesul mapamondului este restricționată la propria existența, considerație care-i incumbă reflecții narcisiac-egolatre. Ca dat indelebil al umanității, i se pare perfect normal ca toți să scric despre el, dar avalanșa de ficționări din ultimul timp, l-a obligat să vină pentru a se apăra și a rectifica inadvertențele. Ideea

complotului urzit împotriva personajului de masculinitatea invidioasă pe succesele sale, este detaliat de Octavian Paler, în cartea ***Polemici cordiale***, subcapitolul ***Decadența lui Don Juan***: *„Ei, nu, acest individ periculos trebuia compromis, prins într-o pânză de păianjen. Și atunci bărbații au urzit o vastă conspirație în care, pe lângă autorii de care am avut onoarea să vă amintesc, au fost atrași filosofi, preoți, moraliști, caricaturiști, mă rog, tot ce era nevoie pentru ca vendeta să aibă succes. În jurul lui Don Juan, dincolo de literatura ce i s-a consacrat, s-a iscat o vastă rețea de ironii, de semne de întrebare, de anecdote, pentru a-i știrbi prestigiul și pentru a mistifica adevărul"*[81].

Prezențele masculine sunt radiate total, deoarece protagonistul, imperturbabil, nici nu mai răspunde aruncărilor de mănușă. Cu obstinație, repetă mecanic faptul că a venit doar pentru a o întâlni pe Doña Sol. Actrița încearcă să-l impresioneze declarând că a interpretat toate rolurile de cochetă și e mirată că eroul n-a auzit de virtuozitatea ei scenică. Don Juan, deși folosește o rețetă unică de seducție, o atrage prin logos, persuasiv, făcând apel la feminitatea ei. Toți văd în ea Actrița, o aclamă, iar aceasta se oferă carnal, fără parcimonie sponsorilor, seduși de renumele ei, în vreme ce protagonistul are abilitatea de a-i stârni vanitatea de reprezentantă a sexului frumos, de model a feminității atrăgătoare, o cuceritoare, ea însăși: *„Fiindcă toată viața m-ai visat, m-ai căutat și mai chemat, iată-mă. Am venit să-ți dovedesc că exist și că nu sunt o ficțiune [...] Dar astă-seară când îl vezi cu adevărat pentru prima oară, ascultă-l, fiindcă ce-ți spune el e ceva rar... ceva imposibil, îți spune că te iubește"*. Dacă până în acest moment mai planau dubii în privința identității eroului, acum ele devin ambigue de tot.

Femeia pare a suferi de cecitate provizorie. Deși își dorea cu fervoare ca el să nu fie un product fictiv, aflată în fața prototipului, nu vede decât un bărbat care o atrage. N-o interesează identitatea lui reală, îl acceptă chiar dacă nu este Don Juan, singura doleanță fiind aceea de a-l reține în preajmă. Actrița, deși versată într-ale masculinității tertipuri, nu ține cont de avertismentele premonitice ale Necunoscutului, și anume acela că este un dat irepetabil, motiv pentru care, ulterior, se va simți manipulată. Bărbatul îi propune *„să joace în doi, în altă parte, fără... public, fără text, fără sufleur"*. Stârnind rumoare în teatru, Actrița se decide să plece cu *„Don Juan ... Viitorul meu amant"*, *„amantul meu anonim"*.

Comentând scena, criticul Ion Vartic sesizează insolitul abordării: *„E aici o perfectă intuire a raportului donjuanesc, care nu presupune existența unor individualități diferențiate, ci (cum ulterior va observa Gregorio Marañón), confruntarea anonimă dintre un **hombre y una muher**, după cum sună o replică din **El Burlador de Sevilla**. Tot în piesa lui Tirso de Molina,*

*întrebat cine e, Don Juan răspunde că este **un bărbat fără nume**, adică tocmai **un amant anonim**, în formularea memorabilă a scriitorului român"*[82]. Plecarea misterioasă a cuplului stârneşte perplexitate, ceea ce-l determină pe Autor să semnaleze, paradoxal, că deşi faptul nu pare verosimil, este adevărat: *„Exact ca-n viaţă. Vezi cu ochii şi parcă nu-ţi vine să crezi ce vezi"*. Pleonasmul voluntar augmentează încă o dată complicitatea interşanjabilă dintre realitate şi teatralitate.

În actul II, al cărei topos pervertit îl constituie o banală cameră de hotel, cu incrcnta oglindă şi sugestia unei descătuşări erotice plenare, Necunoscutul pare a renunţa la mască. Atitudinea lui este acum distantă, iar replicile - aproape grobiene. Ca un simplu bărbat, satisfăcut senzual, acesta fredonează anticipativ obsedantul refren: *„Puisqu'il faut nous separer, o! mon amour"*, o habitudine cotidiană. Privit ca laitmotiv al implacabilităţii destinului, cântecul e îngânat matinal, deoarece acesta este momentul care marchează despărţirea de amanta de-o noapte. După consumarea delirului erotic femeia devine şi ea lucidă, considerând că are dreptul de a afla acum identitatea bărbatului, reşedinţa lui, starea-i socială. Necunoscutul însă, semnalează deconcertant şi aparent paradoxal faptul că un amant veritabil trebuie să-şi protejeze identitatea, singura dezvăluire unanim acceptată de societate fiind aceea a lui Don Juan.

Dialogul dintre cei doi protagonişti se metamorfozează într-o dispută feroce, spinii misogini ai autorului lăsându-se lesne percepuţi. Necunoscutul pare a deveni o proiecţie a vocii auctoriale, care semnalează evoluţia erotică feminină. Acestea sunt imune, în epoca actuală, la declaraţiile de dragoste, fiind seduse nu de amantul care le adoră, ci de numele şi situaţia lui pecuniară. Interogatoriul femeii devine ilar. Acceptă statutul de cocotă, de întreţinută, dar amanţii ei trebuie să întrunească nişte condiţii minime: *„să fie familişti şi să aibă domiciliu"*. Actriţa pare a face parte din categoria eroinelor caragialiene. Autoportretul Necunoscutului este realizat abia acum şi reprezintă o sinteză, bine articulată, a profilului donjuanesc, cu fraze memorabile: *„Eu nu sunt un erou. **Sunt numai un colecţionar maniac de eroine sentimentale**. Dar vezi că, voi sunteţi atât de multe, încât nu am ce face cu atâtea trofee. De aceea vă redau libertatea imediat. [...] Eu detest genul feminin. Afară de mine, nu admit nici un bărbat. Toată viaţa am trăit-o în preajma unei singure femei. Femeia pe care o iubeam în momentul acela. [...] Nu înţelegi că aseară Don Juan trebuia să trăiască aievea, nu să se lase pastişat de un cabotin oarecare?"* Interesant este faptul că seducătorul, deşi seara pare îndrăgostit de ele, nu-şi numeşte femeile *„iubite"*, ci *„amante"*, încercând parcă să le ridice pe un soclu egalitarist. În pofida faptului că nu poate fi acuzat de mitomanie, încercând să explice fiecăreia nomadismul său, un dat incurabil, femeile au

senzația că au fost înșelate, nedorind să accepte avertismentele inițiale. Fiecare se crede superioară predecesoarei, dar și aptă de performanța staticizării seducătorului. Spre deosebire de alte întrupări donjuanești, în care prevalează cantitatea, nu calitatea femeilor, eroul lui Ion Minulescu este un estet al sexului frumos. Acestea nu sunt alese aleatoriu, iar personajul pare a fi nu în căutarea femeii ideale, a absolutului de factură romantică, ci a celei apte să-l înțelcagă. Devine astfel victimă a autoficționării feminine: *„E vina voastră că nu pot avea nici familie, nici domiciliu. După ce toată viața nu faceți altceva decât să alergați după mine, când aveți norocul să mă găsiți, în loc să mă păstrați pentru totdeauna, vă cereți scuze că v-ați înșelat... că nu am fost eu acela. E o fatalitate! Eu nu pot fi niciodată bărbatul pe care-l căutați voi"*. Postura damnatului incomprehensibil se pliază persuasiv crochiului său cognitiv. Într-adevăr, femeile sunt deziluzionate, dar pentru că se simt culpabile din pricina faptului că au cedat cu atâta facilitate unui amant anonim.

Ion Minulescu introduce multiple idei novatoare. Deși domiciliile personajului sunt camerele de hotel, iar expansiunile sale au o turnură cosmopolită, Don Juan declară că s-a născut în România. După ce Italia și Spania și-au disputat vreme de secole anteitatea personajului, parodic și insolent, autorul ne propune, ca habitat donjuanesc, perimetrul carpato-danubiano-pontic. Încearcă să demonstreze faptul că în viața unei femei el nu este actorul, apt de reluări la solicitarea publicului, ci o premieră neduplicabilă. Menirea femeii este restricționată, ginofob, la constatarea paradoxală că itinerariul ei biotic are ca apogeu ofranda thanatică în numele lui. Ultragiată, în amorul propriu de cocotă fatală, Actrița vehiculează asercțiuni demitizante, considerând, egalitarist, uniformizant, că orice bărbat poate fi un Don Juan. Reacția eroului, vituperantă, operează rectificarea, pe care o vom găsi ulterior și în *addenda* lui Max Frisch: *„Asta o credeți, voi, femeile, care mă perpetuați în tot felul de indivizi.* ***Eu nu exist decât într-un singur exemplar. Ceilalți nu sunt decât paraziții numelui meu"***.

Imbroglio-ul devine tot mai deconcertant din pricina faptului că, deși eroul declară în fața portarului de la hotel că este Don Juan, iar femeia, amanta lui, Doña Sol, la ivirea zorilor iluzia se disipează. Actrița este oripilată că a fost numită amantă, încercând să nege că în noaptea precedentă ar fi făcut altceva decât să-și joace rolul din piesă cu un alt partener, chiar dacă acesta pretinde că el îl întrupează pe adevăratul Don Juan. Îi promite o răzbunare atroce, dar tertipul este demonetizat, pentru bărbatul obișnuit chiar să fie asasinat de cele care s-au crezut înșelate. Autodemistificarea conferă personajului o mantie tragică. Deși el este *„Don Juan adevărat"*, femeile nu pot să-l vadă, din pricina propriilor fantasme pe care și le-au creat în legătură cu prototipul. În memoria lor rămâne o proiecție onirică, *„visul meu de azi-noapte"*.

Obstinația femeilor de a întâlni idealul autofabricat, le determină pe ele la manifestări donjuanești, căutându-l perpetuu, în fiecare bărbat, pe cel visat.

Microscena, care a fost în secvența anterioară toposul desacralizării iluziilor, este permutată în culisele teatrului. Actorul, misogin și ranchiunos, consideră femeile incapabile de manifestări artistice, regretând perioada dramatică în care rolurile ambelor sexe erau jucate exclusiv de bărbați. Tentația manipulării este prezentă și la Director, care își propune modificări ale costumelor, dar nu ale scenariului, pentru ca *„publicul să creadă că e vorba de o altă piesă, tot cu subiectul ăla"*. Actorul refuză să-l mai interpreteze pe seducător, stârnind mirarea Bancherului, care se îndoiește că există vreun om care să nu-și dorească să fie Don Juan, demascând tentația ascunsă a oricărui reprezentant al masculinității de a i se substitui. El reduce stratagemele de cucerire la simpla declinare a unei identități fictive, cu nonșalanța omniscientă a financiarului.

Necunoscutul se ivește la Café Sevilla, care s-a metamorfozat în loc al dezbaterilor și toți vor să-l echivaleze cu insul din noaptea precedentă. El neagă această probabilitate, deși coincidențele, prea multe, pornind de la onomastică, (*„un necunoscut"*, *„un anonim"*), la vestimentație și aspect fizic, infirmă declarațiile. În conversația avută cu Actrița, acesta întreține voit echivocul: *„După cum vedeți, eu sunt cineva, pe când* ***Don Juan e un nimeni****. Este o ficțiune... o obsesie"*. În pofida des-ființării nihiliste a prototipului, Necunoscutul reia, obsedant, refrenul donjuanesc: *„Eu nu exist cu adevărat decât pentru cei care nu știu încă cine sunt"*. Actorul tânăr reușește să polarizeze atenția prin afirmarea relațiilor pe care le are în lumea teatrală, ceea ce duce la uzurparea actorului de 50 de ani și întronarea lui Don Juan cel tânăr. În teatru, nimic nu este definitiv, totul stă sub egida măștii și a reversibilității rolurilor. Glacialitatea cu care Necunoscutul răspunde Actriței, sigură de identitatea lui, marchează procesul de discreditare definitivă al seducătorului: *„Mă iertați, doamnă, dar Don Juan nu este un nume de om"*, aceasta ca urmare a faptului că el a decăzut din propriu-i rol, de când femeile au început să-l confunde, onomastic, cu propriul lor amant. Dispariția aurei sale legendare se datorează așadar reprezentantelor sexului frumos, contrar opinici lui Octavian Paler, care consideră că bărbații, invidioși de succesele sale, au intentat un complot, pentru a-i aplatiza personalitatea.

Piesa se încheie, pe aceeași terasă, loc în care Necunoscutul încearcă, la lumina zilei, de această dată, s-o cucerească pe Doamna elegantă. Deși limbajul este acum semiargotic, eroul se legitimează laconic ca *„un anonim"* și reușește, persuasiv, s-o determine să-l însoțească. Dedublarea identității, ambiguă, se pretează dublei interpretări: bărbatul este fie cel care se pretinde *adevăratul Don Juan*, fie o sosie, unul din multiplii travestiți onomastic, care i

se substituie, încercând mimetic, să preia și tacticile sale de abordare. Textul manuscrisului arată și o posibilă continuare, fapt evidențiat la începutul acestui capitol. Turnura este acum burlescă și limbajul cvasitrivial, constituie o replică a ultimei scene. Această nouă versiune, concepută în anul 1930 și nedefinitivată, este autocaracterizată de autor drept *„grotescă în trei acte"*[83]. Asistăm la o decadență a personajului, care anticipează poezia ***Sinuciderea lui Don Juan***. Doamna elegantă nu întrupează în acest caz o actriță, ci o foarte rațională fiică de cherestegiu, a cărei principală ocupație o reprezintă confecționarea sicrielor. Imună la tentativele de persuasiune erotică, mahalagioaica se autoexclude din categoria ușuraticelor: *„Eh, să știi, că nu mă las trasă pe sfoară, nici de către un pretins Don Juan. [...] Dumneata nu ești decât escrocul sentimental care profiți câteodată, chiar cu un real succes, de nenorocirea femeilor așa-zis romantice, victimele dumitale"*. Eroul, grotesc, donquijotesc, se metamorfozează într-o victimă a propriei legende, pe care insidioasa interlocutoare i-o servește ca remediu al reabilitării identitare. Alegerea, dual, presupune implacabil un final thanatic. Femeia îi inoculează ideea că dacă dorește să continue farsa credinței că ar întrupa personajul legendar, atunci trebuie să aștepte sosirea Comandorului de bronz, care-l va sancționa. În caz secund, ca simplu *„escroc sentimental"*, beneficiază de soarta anonimatului banalizant, dar va fi asasinat de ultima lui victimă, fata de cherestegiu, care-l promite că, în schimb, va avea parte, de un sicriu gratuit. Femeia acceptă să-l acompanieze la un hotel, chiar dacă recunoaște în personaj *„feciorul părintelui Nae, de la Biserica Maica Precista, din Curtea-de-Argeș"*. Eroul scoate un revolver și intenționează să se sinucidă după un asemenea afront, cu atât mai mult, cu cât ultima lui dolcanță, a epitafului care poartă mențiunea *„dixi et salvari animam meam"*, este respinsă de femeia care nu concepe ca o piatră funerară să conțină o inadvertență: *„Sărmanul meu Don Juan. Tu n-ai avut inimă niciodată"*. Ajuns o marionetă ridicolă, ce nu mai poate seduce nici măcar o femeie mediocră, moartea pare singura varianta onorabilă, acceptabilă. Dialogul este ascultat, vizionat din exterior, de Actriță și Actorul cel tânăr, care-i promite femeii, avide de împliniri facile: *„Adevăratul tău Don Juan, eu am să-ți fiu"*.

Deși nefinalizată, varianta din 1930, este firav realizată, atât lingvistic, cât și ideatic, constituind un dublu palid, sordid chiar, al piesei anterioare. Conform opiniei lui Ion Vartic: *„Materializarea plenară a filosofiei minulesciene se realizează în **Amantul anonim**, una dintre cele mai subtile piese românești. [...] Drama lui Don Juan este drama unui neînțeles, el nu există, n-are o individualitate, deși pentru deziluzionatele lui partenere rămâne «visul meu de azi-noapte» și al nopților viitoare"*[84].

Sinuciderea lui Don Juan (1933)

Manechin sentimental, intelectual, ce-i drept, care acţionează mimetic, reduplicând conduita personajului legendar, ***Amant anonim***, care se pretinde a fi *„adevăratul Don Juan"*, dar este redus de ginta feminină la *„visul meu de azi-noapte"*, confundat cu propriul amant al vizitatoarelor sale, băiatul unui preot din Curtea-de-Argeş, ce nu mai poate să seducă nici măcar o incultă fată de cherestegiu, acestea sunt variantele propuse până acum de Ion Minulescu, ce vor culmina cu actul suicidal al eroului. Deşi îmbracă forma clasicizantă a catrenului şi rigorile prozodice, poezia se converteşte într-o parodie a dramei donjuaneşti.

Inclusă în volumul ***Nu sunt ce par a fi*** (1936), ***Sinuciderea lui Don Juan*** reprezintă o continuare firească a demersurilor dramatice care au ca obiect profilul cuceritorului legendar. Gesturile protagonistului, alături de limbaj, (o calchiere ironică a recuzitei romantice), conduc înspre un bizar fenomen de feminizare a acestuia, în sens comportamental. Dacă poeţii veacului al XIX-lea augmentau disponibilităţile erotice ale personajului mitic, ajungând până la halucinantul număr 1003 ori îl transformau într-un dublu, o proiecţie narcisiacă a propriei lor alterităţi, în secolul XX se produce o schimbare de mentalitate. Lui Don Juan i se acordă atribute intelectuale, este privit cu sarcasm, reduplicat în numeroase sosii comportamentale, ba chiar uniformizat, adus la numitor comun cu masculinitatea căsătorită, devenit un supus obedient al unei consoarte cam isterice. Nu este suficient faptul că, de aproape patru secole, bietul seducător este asasinat perpetuu, fie de Comandor, de tată sau un frate revoltat, fie de femeile care nu suportă concurenţa, acum ajunge să se sinucidă, prefigurând astfel înscenarea propriei morţi din piesa lui Max Frisch, ***Don Juan sau Dragostea pentru geometrie***.

Deşi lirică, ipostaza este purulent teatrală şi cabotină. Femeia minulesciană este privită ca o entitate veşnic duplicitară, care practică mitomania cu nonşalanţă, dar şi infidelităţile. Bărbatul, comprehensiv cu expansiunile ei, o acceptă, atâta vreme cât aceasta nu-l refuză carnal, instituind un egalitarism al distributivităţii (***Celei care minte***). Ion Vartic, în studiul ***Spectacolul interior***, analizând realizările poetice ale autorului, conchide: *„Poetul împarte în jur cuvinte graţioase, iar amănuntul picant abundă indiscret. [...] Erotismul minulescian are exact caracteristicile erotismului rococo, aşa cum le-a relevat J. Philippe Minguet: este epidermic, senzual, frivol şi aluziv. Dragostea e pur senzuală, plăcere de moment, este clipa voluptăţii, desprinsă din irul monoton al clipelor la fel: iubirea nu-i decât o «scurtă nebunie» («folie aimable», o numise Chamfort, moralistul secolului rococo)"*[85].

Ridiculizarea sinelui, a seducătorului ultragiat în onoarea lui de cuceritor infailibil, indelebil, îmbracă mantia unei replici a romanţioaselor şi melodramaticelor ipostaze feminine, care ameninţă că se vor sinucide, dacă bărbatul iubit le va părăsi. Totul se derulează în regim nocturn, căci acesta potenţează misterul şi doar atunci este momentul acţional predilect al lui Don Juan. Manechinul, bărbatul-obiect deci, este repudiat de o *„ea"*, generică, care în mod normal ar favoriza interpretări superlative, de *femme-géante*, principiul femeii ideale. Având însă ca suport abordările dramatice, *„Ea"* reprezintă un eufemism pentru amantă, iar ipoteza discreţiei onomastice nu poate fi acceptată, deoarece *„Ea"* întrupează o femeie oarecare, sau, din contră, un substitut al întregii ginte feminine, care refuză, nu să se lase seduse, ci să se ofere carnal. Capriciul repudierii produce cataclisme în conduita bărbatului seducător, care se caracterizează ca fiind *„un om pierdut"*. Aparent mecanic, comite gestul suicidal, dar într-o manieră care să-i securizeze aura de cuceritor. Nu actul de deces este ales ca probă elocventă a dramei sale, ci *„propria-mi legendă-n manuscris"*, un atestat al autenticităţii, dar şi al victimizării donquijoteşti. Ideea Don Juanului manipulat de propria legendă, căreia-i cade pradă, este una dintre motivele recurente ale creaţiei minulesciene.

Turnura parodică, satirizantă, intervine în clipa în care, aşezat confortabil pe catafalc, pseudodecedatul are revelaţia că nu este decât un product al propriului renume, *„un amant încornorat"*, că nu el, ci legenda l-a autoiluzionat, este fictivă, deci cu atât mai descurajantă: *„faima mea de Don Juan/ N-a fost decât un simplu titlu de roman"*. Revolta eroului este dualã. Ea se adresează în primul rând viitorimii, care astfel l-ar fi demitizat, deci l-ar fi coborât de pe soclul de cuceritor absolut, pe care a stat atâtea veacuri. Al doilea motiv este acela al inversării raporturilor tradiţionale produse de emanciparea femeii: datoria *„Ei"* ar fi fost să se sinucidă, şi nu a lui, aşa că, vindicativ şi compensator, îşi propune să remedieze omisiunea şi să opereze uciderea culpabilei. Realizând că această datorie de onoare trebuia îndeplinită anterior propriei sale morţi, în mijlocul ceremonialului funerar la care asistă cu detaşare, prohodit de nu mai puţin de zece preoţi, (număr pitagoreic al perfecţiunii, dar şi al dihotomiilor), se decide să părăsească temporarul habitat: *„M-am răsucit în lada mea de lemn/ Şi-am înviat, ca şi... Cristos... solemn"*. Dincolo de comparaţia blasfemică, pe care o regăsim ulterior şi în piesa lui Teodor Mazilu, ***Don Juan moare ca toţi ceilalţi***, interesant este procesul de de-mitizare al prototipului, cu atât mai mult cu cât tentativele lui urmăresc salvarea propriei legende. Personajul se banalizează singur. Curajul înfruntării femeii, parodic, este susţinut atât de cortegiul de preoţi, cât şi de cele o sută de victime seduse, care nu-l bocesc, ci blestemă.

Finalul poeziei este unul deconcertant, iar surpriza intervine când, ajuns la casa cochetei, bărbatul realizează că *„Ea"*, devenită între timp *„Femeia"*, îl aşteaptă tot pe el. Trişerie a privirii sau doar mitomanie, episodul dă senzaţia recuperării prerogativelor mitice, printr-o împăcare a amanţilor, binecuvântaţi acum de oamenii bisericii. Devenit un adevărat miracol, (*„deşi mort - eram tot viu"*), ca o calchiere satirică a gurmandismului populaţiei şi clerului pentru evenimente spectaculare, protagonistul îşi găseşte un provizoriu înlocuitor în coşciug, delegând Moartea să i se substituie. În pofida aurei sacramentale cu care s-a încărcat după episodul reînvierii, personajul se aplatizează. Împăcarea cuplului şi recuzita anterioară evenimentului, voit melodramatică, transformă eroul, nu într-un ***„Amant anonim"***, ci într-un simplu bărbat, ceva mai labil psihic, care nu se dă înapoi de la nimic, pentru a-şi recupera *Femeia*. Un nou tertip donjuanesc de seducţie? Varianta este puţin probabilă. Reţinem ineditul episodului, al sinuciderii protagonistului. Moartea sa este însă încă una temporară, vădind apetenţa neprohibită pentru personajul mitic, ce nu este încă des-fiinţat, doar demitizat.

Anna Brâncoveanu de Noailles – Don Juan de Maraña

Nu cunoaştem anul apariţiei poeziei, cert este că aceasta este ulterioară nuvelei bengesciene, ***Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata...*** Motivul care ne îndeamnă să credem acest lucru, se axează pe finalul poemului, modalitatea de adresare directă şi asumarea rolului de complice al personajului arhetipal. Redactată în limba franceză şi inclusă în ciclul ***Durerea şi moartea***[86], textul se află în prelungirea variantei lui Prosper Mérimée, deci perpetuează suprapunerea invariantelor Don Juan Tenorio, respectiv Don Miguel De Mañara, care a fost semnalată deja într-unul dintre subcapitolele anterioare. Lirismul subiectiv, desuet, se apropie de maniera de abordare a Hortensiei Papadat-Bengescu, melanjând planul real cu cel virtual. De această dată însă, autoarea consubstanţializează aducerea-aminte cu realitatea, care funcţionează ca pre-text mnemotehnic livresc. Într-o atitudine bovarică, aceasta rememorează întâmplările din regim nocturn, atunci când femeia se metamorfozează virtual într-o însoţitoare a lui Don Juan, o confidentă suavă, care-l ţine inocent de mână şi-l sărută fratern pe frunte. Protagonista foloseşte ca mijloc de locomoţie, ca gardian al peregrinărilor seducătorului, cartea lui Mérimée, transpunându-se empatic în supraveghetoarea, trăiristă, a aventurilor cavalerului.

Itinerariul livresc, alături de portretul legendar, se convertesc într-o hartă a seducţiei, eroul fiind secundat imagistic în *„parfumata Salamancă"*, apoi în Flandra, (unde imun şi glacial, trece nonşalant peste cadavre), Barce-

lona, Valencia şi Murcia. Traiectul presupune manifestări dihotomice, relevând astfel dualitatea personajului care este, alternativ, cartofor înverşerat şi spadasin neîntrecut, acceptând perpetuu adulaţia femeilor, dar frigidizat la declanşarea purulentă a glandelor lor lacrimale, (*„De buze spălat în fiecare seară, şi de plânsul/ Acelor voluptoase trupuri care deasupră-ţi se plecau"*). Poezia poate fi circumscrisă tipologiei *textelor-proiecţie* sau celor *în oglindă*, din pricina interpretării binare a acţiunilor eroului de Maraña: pre-textul lui Prosper Mérimée, ***Suflete în purgatoriu***, din care apar fragmente în interiorul ramei poemului, permiţând o viziune livrescă asupra personajului, ce cumulează virtuţi soteriologice pentru efuziunile tinerei, care alimentează cel de-al doilea prag al ficţionării, printr-un soi de magie empatică, cu sprijinul căreia fata trăieşte şi comentează viaţa eroului. În ciuda obiectivităţii, pe care Anna de Noailles şi-o arogă pe alocuri, tonalitatea generală a poemului este una romantică, iar principala modalitate de realizare artistică, exceptând epitetul ornant, folosit excesiv, - antiteza. Astfel, Don Juan este focalizat ca un Ianus ale cărei feţe ni se decriptează alternativ. Profilul acestuia este alcătuit din comparaţii desuete, tautologice pe alocuri, dar nu omite fatuitatea gloriei numerice, prezentă în majoritatea abordărilor consacrate cuceritorului: *„mândru ca mândra roză"*, *„tânăr fiind, fermecător şi crud"*, *„bete mărturisiri de-amor, de la neveste fără număr"*, *„Păşeai, iubitul meu, ca un bujor de falnic"* etc.

Graţia, agilitatea dansantă a mersului, măiestria spadei nu sunt uitate, dar nici ravagiile asupra femeilor, care intră în transă erotică la simpla lui apariţie. Există influenţe atât din drama lui Alexandre Dumas, ***Don Juan sau căderea unui înger***, cât şi din ***Musafirul de piatră*** al lui Puşchin, în special acuzaţia de rapt divin, care se petrece atunci când victimă a seducătorului este o călugăriţă, deci o *„mireasă a Domnului"*. Actul posesiunii novicei nu stârneşte iniţial în inima cuceritorului sentimentul de fraudare a sacralităţii, ci simpla satisfacţie infatuată, a câştigării competiţiei cu divinitatea. Prezenţa Purgatoriului şi a viziunii lui Prosper Mérimée despre acesta, are ca rezultat convertirea eroului, care este impresionat de stingerea călugăriţei, cu atât mai mult cu cât cohorta de admiratoare, care-l însoţeşte până şi în infern, îi înfăţişează persuasiv hăul, şerpii şi flăcările, inerente acestui topos damnat. Singurul remediu reparator, în acest context, i se pare acela de a se dedica el însuşi sutanei preoţeşti. Rolul său este acum acela de propovăduitor al catolicismului, *„călugăr, preot şi martir"*.

Deşi aparent reabilitat, stihiile trecutului îl urmăresc, prin intermediul lui Don Pietro de Ojeda. Metamorfoza, care atrage manifestări ardente de pioşenie, nu pare în ochii fratelui decedatei decât o manifestare de cabotinism ieftin, cu atât mai mult cu cât legenda care-l însoţeşte, menţionează multiple travestiri provizorii de acest gen. Rechizitoriul intentat celui care *a fost*,

legitim, culmincază cu provocarea la duel, care se declanşează fără avertisment prealabil. Lovit *„c-un gest atroce/ În chipul tău de crime încărcat, dar plin de-onoare"*, spadasinul de altădată nu poate rămâne imun la un astfel de afront şi-şi răneşte mortal adversarul. În pofida tendinţelor de modificare comportamentală, trecutul implacabil se întoarce ca un bumerang împotriva convertitului, nedându-i dreptul să se schimbe. Episodul este rodul imaginaţiei autoarei, (în aceasta constă ineditul abordării sale), iar finalul îl re-aduce pe erou în postura de confident al tinerei bovarice. Întocmai ca în cazul Biancăi Porporata, care, ludic, dezvăluie secrete unice, paradoxale, (dar pe care le cunosc toţi), martorul feminin al lui ***Don Juan de Maraña*** este singurul deţinător al episodului îngenuncherii demnităţii personajului: *„Din acea clipă, însă, întipărit în inimă eu port/ Ca pe un trist, orgolios ciliciu/ Asprul afront făcut onoarei tale dulci/ O, Don Juan, din toţi, cel mai frumos complice !"*

Cu tot lirismul desuet şi romantizarea excesivă a eroului, textul Annei de Noailles dovedeşte preocuparea feminină, obsedantă, pentru proteicul personaj, fără a se ridica însă la valoarea estetică a abordării Hortensiei Papadat-Bengescu. Reprezintă, într-adevăr un elogiu al pururi seducătorului, dar cu tertipuri lirice demonetizate chiar şi în epocă.

Mateiu I. Caragiale
Galeria dandystă a portretelor mateine

În volumul matein de poezii ***Pajere*** panpsihismul irumpe prin peisajul care reprezintă un ***porte-parole*** al trecutului, iar prin el pot fi vizualizaţi şi habitanţii. Toposul re-creat presupune şi o demografie specializată, cu portrete inubliabile. Personajele acestui spaţiu-capcană al misterului sunt o *tabula rasa* din punctul de vedere al identităţii reale, purtând nume generice, sintetizatoare, ca în expresionism: sihastrul, cronicarul, boierul, înţeleptul, domniţa, războinicul, călugăriţa etc. Este semnalată posibilitatea reversibilităţii rolurilor de tipul victimă-călău, care astfel devin oricând interşanjabile. ***Călugăriţa*** nu are nimic din hedonismul purulent al eroinelor lui Damian Stănoiu, ci afinităţi comportamentale cu personajul diderotian. ***Domniţa*** constituie o apologie *à rebours* a superlativilor nuri feminini, dar generozitatea oferită de mama natură impune o cenzură adoratorilor, eroina fiind damnată să se ofilească din pricina trufiei excesive. Ruinele mateine, care prefigurează atmosfera ***Crailor***, nu sunt însă descuamate de viaţă, (***Curţile vechi***).

Nostalgia paseistă a unui univers atemporal reprezintă liantul care dă unitate ***Pajerelor***. Adevărată biografie a subteranelor sinelui, poezia ***Mărturisire*** se converteşte în profesiunea de credinţă a unui condamnat să-şi

suporte tirania incomprehensibilității. ***Sihastrul și umbra*** are valențe simboliste. Călător anxios, atins de morbul drumomaniei, protagonistul are de ispășit o sisifică pedeapsă, aceea a bântuirii perene prin lume. ***Singurătate***, creația care încheie ciclul, constituie o apologie a solitudinii, pe care o împarte cu *alter ego*-ul său. Narcisiacul dublu acționează întocmai ca William Wilson, din nuvela omonimă a lui E.A. Poe, propunându-i un alt cod comportamental, guvernat de triada iubire-speranță-credință. Nihilistul reinterpretează vocabulele în sens demitizant, dragostea fiind echivalată ca o formă de încarcerare, iar speranța, - un lexem vidat de sens.

Poezia mateină, atât prin tipologia personajelor, cât și prin nostalgiile heraldice, paseiste, vădesc apropieri evidente de estetica autorilor *dandy*. Mențiunea acestui subcapitol este aceea de a remarca singularitatea operei mateine, adevărat precursor al postmodernismului, dar și personaj al propriei vieți, așa cum vom vedea în ***Jurnal*** sau ***Corespondență***. Sinestezicul și ultra-văzul, aproape la fel de monstruoase ca acelea ale părintelui său, alături de infuziile cromatice, sunt potențiale chei ale decriptării, până la un punct, a misterelor, în nuvela ***Remember***. Naratorul este implicat în text, martor, confesor și povestitor al fabulei narate. După Radu Ionescu, în ***Don Juanii din București*** și Pantazi Ghica, (***Un boem român***), Mateiu Caragiale este cel care impune *dandy*-ul, ca personaj distinct în literatura română. Sir Aubrey de Vere, o posibilă anagramă a celebrului Barbey d'Aurevilly, întrupează un bovaric *dandy*, a cărui singură anomalie constă în perfecțiunea necreditabilă a făpturii, cromatica întregului corp fiind intens exotică. Cifra șapte se repetă cu obstinație premonitică, ca reliefând atât simbioza dintre yin și yang, cât și desăvârșirea androginică. Totul se petrece în sfera speculațiilor personajului-narator, materialul faptic furnizat de protagonist fiind constituit din frânturi de simboluri. Structura de suprafață a exoticului personaj, ce pare aidoma marionetelor din teatrul chinezesc, constituie o invitație la criptografie. Atât povestitorul, cât și prietenul său, sunt apologeți ai misterelor revelatorii, ai cunoașterii luciferice. Taina învăluie acest univers psihotic și hipnotic, existența diurnă constituind doar un pre-text pentru activarea clarobscurului, cu regimul său de taină. Protagonistul este văzut în triplă ipostază, dar aparițiile lui stranii nu sunt explicitate. Criticul Gheorghe Glodeanu, în studiul ***Poetica misterului în opera lui Mateiu I. Caragiale***[87] surprinde direcțiile în care poate fi des-compusă personalitatea protagonistului: *misterul identității, desfrâul* și *anomalia convertirii sexuale bipolare*. Nu sunt omise nici interpretările simbolistice cromatice, dublate de cele heraldice. Decesul eroului rămâne tot sub pecetea tainei, povestitorul refuzând, atunci când are ocazia, să elucideze misterul.

Romanul ***Craii de Curtea-Veche***, polifonic, labirintic, se înfățișează sub forma unor mărturisiri, rostite fragmentar de cei trei protagoniști, cărora li se adaugă în final și Povestitorul, care deține astfel cumul de funcții. Moto-ul

ne plasează în paradisul grotesc al ne-lumii de la marginea Orientului, într-un carnavalesc bahtinian. Trezia din incipit a Povestitorului, același ca în ***Remember*** se petrece, bizar, în toiul nopții, circumscriind fabula poeticii visotreziei și va avea ca revers visul final, premonitic al acestuia. Rașelica Nachmansohn, mare devoratoare a gintei masculine în sfera carnalului și pecuniarului, apare atât în incipit, ca văduvă proaspătă, cât și în excipit, în ipostază de din nou proaspăt căsătorită. Tipologia feminină cunoaște în opera matcină un interesant proces de demonetizare sau pervertire: ideal estetic, dar malformat de trecerea anilor în ***Pajere***, caricaturi degenerate psihic sau fizic, atunci când se referă la prezent, în ***Crai*** și escaladă socială, instrument de captare al seniorialei stări, indiferent de etate sau de aspect, în ***Corespondență***. Spre deosebire de personajele tatălui său, care sunt o *tabula rasa* din punct de vedere biografic, cele mateiene par cu toții paseiști irecuperabili. Birtul constituie cronotopul, suprapersonajul benefic, ce protejează efuziunile soteriologice ale protagoniștilor. Atât femeile, cât și personajele masculine, sunt prezentate în serii maniheice și complementare. Pașadia este, bicefal, un... stoic-hedonist. Abisalitatea sinelui este păstrată intactă doar în interiorul propriei case, (o recluziune securizantă) și numai în regim diurn. În vădit contrast este portretizat Pirgu, (o proiecție a alterității mateine, conform unor exegeți), un personaj machiavelic, care trăiește sub pecetea maleficului, pe care-l proliferează cu voluptate și desfrânare. Există un decalaj evident între timpul trăirii evenimentelor și cel al mărturisirii lor, romanul aflându-se astfel sub pecetea aducerii-aminte. Muntele - pentru Pașadia și talassoterapia - în cazul lui Pantazi, constituie adevărate epurări ale desfrâului, ambele opunându-se citadinului Pirgu, purulent decadentist.

Pașadia pare a fi nevoit să suporte tirania dublei personalități: domestic și intelectual în timpul zilei, noaptea se malformează sardanapalic sub influența lui Pirgu. Până și apetitul erotic al acestui ultim personaj este unul deviant, el mărturisindu-și apetența pentru femeile handicapate fizic și pentru Poponel, (onomastica este explicită, povestitorul neinsistând asupra evidentelor lui înclinații sexuale). El pare a îngloba toate atributele abjecției morale și fizice, comportându-se ca un Puck shakespearian, care încurcă și descurcă ițe numai de el știute, reușind să cadă mereu, felinic, în picioare. În ***Asfințitul crailor*** maestrul incontestabil de ceremonii al prezentului este Gore Pirgu, care deși confundă Academia Română cu cea de biliard, are concepții ferme în privința menirii artei și a scriitorului, propunându-i povestitorului o școală a viclii, instituționalizată întru pervertire, la *„adevărații Arnoteni"*, care simbolizează Curtea Nouă, paradisul în destrămare, decadența orgiastică a odraslelor nobiliare.

Ghicitorile Sfinxului preiau tehnica povestirii în ramă, enclava protectoare fiind berăria, iar protagoniști, conul Rache, un fost detectiv și povestitorul, care are acum doar statutul de confident, de actant al logosului și

de contabil al fabulei. Cele trei naraţiuni reiterează problematica misterului, dar, de această dată, personajele feminine sunt mai consistente. Mansica Drângeanu, deja prezentă în ***Crai*** revine şi aici, fiind obiectul adulaţiei protagonistului. În ***Soborul ţaţelor***, operă nefinalizată, ea trebuia să constituie epicentrul narativ, legătura acesteia cu o doamnă din înalta societate constituind un detaliu insolit şi savuros pentru ultrapudibonda noastră literatură din acel moment[88]. Artificiul care deschide subteranele trecutului este tot memoria involuntară, ridicată la rang de pre-text.

Dacă personajele masculine ale lui Mateiu I. Caragiale aparţin tipologiei *dandy*-ste, atât prin vestimentaţie, cât şi prin portretul fizic, androgin şi efeminat, aerul de mister, bivalenţa sexuală, sugerată, în acelaşi cod sunt incluse şi reprezentantele sexului frumos, atitudinea de dezgust faţă de acestea, încondeierea pervertirii lor, preferinţa pentru camaraderia prostituatelor, constituind argumente suficiente în susţinerea acestei afirmaţii. La Mateiu. I. Caragiale avem primii homosexuali şi lesbiene, şi aceasta într-o perioadă în care moda romanelor romanţioase, de mistere sau de capă şi spadă, abia trecuse.

Jurnalul unui dandy. Corespondenţa unui seducător (1901-1930)

Contrariind orizontul nostru de aşteptare, jurnalul autorului nu deconspiră mecanismele de articulare ale actului scriitoricesc, ci însemnările unui om capabil de orice pentru a atinge starea seniorială. Exegetul Gheorghe Glodeanu le conferă mai mult statutul de memorii, decât acela de jurnal. Deşi abia schiţate, în unele cazuri, criticul reuşeşte să descopere plurivalenţa notelor, pe care le încartiruieşte taxonomic în: *jurnal de moravuri*, *al seducătorului*, *de călătorie* şi *de lectură*[89]. Mărturiile acestui arivist, obsedat până la psihoză de heraldică şi titluri de noblеţe, atestă o existenţă bovarică, guvernată de complexul bastardului şi de personalitatea prea eclatantă a ilustrului său tată. Mateiu ajunge suprapersonaj al propriei vieţi, pe care o trăieşte sub regimul măştii. Conştient de faptul că este ultimul descendent al stirpei sale şi că prin mariajul cu o femeie de 63 de ani se autoexilează în imperiul sterilităţii, el nu regretă prea mult instituţia parentală, considerând beneficiile pecuniare imediate ca fiind suficient de compensatorii. Jurnalul de lectură, alături de cel de călătorie sunt încă destul de creditabile, în vreme ce aşa-numitul *jurnal al seducătorului* naşte puternice dubii în privinţa autenticismului.

Deşi majoritatea epistolelor se adresează prietenului N. A. Boicescu şi etalează un noncomformism de esenţă, nu numai la nivelul limbajului, (un melanj argotic franco-român), ci şi al conţinutului faptic, scrisorile par mai mult un exerciţiu de disimulare. Suculente livresc, dubiile contrafacerii planează asupra lor ca şi în cazul ***Amintirilor*** lui Creangă. Preluând tehnica

purismului autenticist, Mateiu își etalează valențele seducătoare. În cel mai bine documentat studiu indigen dedicat dandysmului, Adriana Babeți remarcă granița disjuncțiilor dintre un Don Juan și un *dandy*, relevând polaritatea dihotomică a strategiilor ispitirii: *„Impasibilitatea flegmatică a unui dandy nu este compatibilă cu seducția practicată de un Don Juan, chiar dacă ei au multe trăsături comune, (mai puțin relația cu femininul). [...] Strategiile seducției dandy au ceva dintr-o solitudine onanistă, dintr-un infantilism masturbator, fără nici o bucurie a plăcerii afectate [...]Ei știu prea bine, asemenea seducătorului kierkeegaardian, că nimic nu stârnește mai bine decât indiferența calculată, decât prezența absență sau, la limită, retragerea neprevăzută din scenă, în chiar clipa în care sunt mai doriți, când au atâțat curiozități și dorințe"*[90]. Trebuie remarcat faptul că personajul scrisorilor nu este decât un Don Juan oniric, deghizat în mantie dandystă, care-și asumă un statut de *gigolo* sau un crai. Estetica donjuanismului presupune insațiabilitate. Este un dat benign, incurabil și nedecorticabil psihologic sau psihanalitic. Dorința ireprimabilă de seducție se derulează în două direcții: carnal, sexual, biologic sau cerebral, kierkegaardian.

Prima epistolă este redactată la vârsta de 16 ani, iar limbajul și conduita extravagant-adolescentină, atestă deja obstinanta idee a ascendenței nobiliare, dublată de aceea a tranchilității financiare, printr-un mariaj convenabil. Interesantă este retenția hormonală volitivă în cazul *„tipeselor sărace"*, pe care nu le cultivă, chiar atunci când victoria carnală ar fi fost indubitabilă. Reușește să surprindă grotescul și caricatura în toate acțiunile gintei feminine, parțial cruțate de penelul său fiind potențialele partide. Bovarismul acestui tânăr, care material este *„à sec"*, revine redundant la ideea salvatoare a unei *„lovituri zestrale"*. Deși nu este imun la nurii feminini, dorește să beneficieze de ele, *„à l'oeil, fără bani"*, ca pură descătușare hormonală. Sfaturile omnisciente, benevole, pe care le dă prietenului său aflat la Paris, nu sunt cu nimic inferioare tehnicilor Marchizului de Valmont din ***Legăturile primejdioase*** ale lui Choderlos de Laclos sau lui Todiriță N.N. din nuvela lui Hasdeu, ***Micuța***. Este un apologet al hedonismului, un *dandy* bovaric înverșerat, pentru care granița dintre aspirații și realitate se dovedește grozav de labilă. Practicând falsul de identitate, junele se amuză arogându-și apelativul de prinț Bassarabescu-Appafy pentru *„a acroșa grizete"*. În mentalitatea sa, dragostea romantică reprezintă un sentiment decrepit, nefiind interesat decât de doamnele cu condiție materială. Acestora le pardonează atât etatea, cât și aspectul fizic, vădind pregnante abilități de *gigolo*. Tehnicile de seducție devin extrem de agresive, și nu știm în ce măsură eficiente, (în pofida afirmațiilor auctoriale): *„Eu mi-am schimbat sistemul: acum când văd o damă, intru comme un boeuf furieux, fără nici un pic de rușine, mă obrăznicesc, mă umilesc, mint, ca un adevărat napolitan"*[91].

Corespondența cu prietenul N. A. Boicescu se derulează între anii 1901-1930. Dincolo de bravada juvenilă și, poate, tentativa de a-și etala în fața prietenului atât farmecul personal, cât și exercitarea acestuia asupra femeilor, cu rețete infailibile, epistolierul șochează prin antipudibonderia lingvistică și nonșalanța, cinică, a proiectelor de cucerire. Galeria feminină este vastă și putem, în acest caz, vorbi despre un Don Juan, chiar dacă, de cele mai multe ori, acesta este ratat. Își consiliază amicul să nu întrețină relații cu corsicancle, *„care sunt perfide ca unda"*, felicitându-l pentru reușita amoroasă cu o contesă, cu atât mai mult cu cât aventura a fost susținută pecuniar de femeie.

Mijloacele sale de acțiune nu se îndepărtează de recuzita donjuanescă a persuasiunii prin logos, dublate de insolență și mitomanie. Văzând o *„damă fină"*, care îl atrage, îi declară *„«l'ancien répertoire», sunt un tânăr diletant, personaj discret și valoros și en somme am pledat cu entuziasm cauza mea: să fiu un greluchon, amant de cœur"*. Totul rămâne în stare de proiect din pricina penuriilor financiare, motiv pentru care își învinuiește constant tatăl. Recunoaște cele câteva escapade amoroase, care l-au faimentat pecuniar și descrie o aventură cu o franțuzoaică de 20 de ani, deja divorțată, care-i cade rapid în mreje. Trimiterile la împlinirea erotică sunt de multe ori triviale, ba chiar pornografice. La un moment dat este tentat să-și asume pirostriile, dar dota, nu prea consistentă a alesei, îl determină să renunțe, motivând în fața prietenului că aceasta se datorează *„misterioaselor lor colocvii"*, a căror tematică era devenirea seniorială. În plus, plin de infatuare, care nu mai poate fi pusă de această dată pe seama autoironici, se declară *„cel dintâi și cel mai mândru senior"*, conștient de faptul că *„je dois bouter en avant sans défaillance, sans jamais «défaillir»"*. Descrierea cuceririlor ocupă aproximativ tot atâta spațiu în epistole cât cele vestimentare, preocupările fiind obsesive în ambele direcții. Vorbește cu dispreț despre femeile oneste, dintr-un complex al celui neacceptat. Este ridiculizată *„una"*, soție de locotenent, care deși a venit la întâlnire, se rezumă la efuziuni semiplatonice. Printre mijloacele de recreere pe care le găsește, ajuns la Berlin, este relevat amuzamentul de a acosta sălbatic doamne, care mărturisesc că maniera de abordare nu le displace. Singurul impediment, motivează epistolierul, îl constituie bariera lingvistică. O sculptoriță se amorezează de el, dar o abandonează deoarece nu era dispus să sponsorizeze el aventura. Are revelația descoperirii domnișoarei *„Fernande de Bondy, din familia conților Taillepied de Bondy"*, pe care o crede femeia ideală, cea care-l va propulsa, în sfârșit, în zona nobiliară. Își înscenează sentimentele, dar când află că *„Fernande e săracă, are să fie nevoită să dea lecții, pentru că mândria ei o împiedică să practice sporturi mai rentabile"*, îi expediază o scrisoare grobiană, imundă, pentru a fi sigur că fata se va detașa sentimental: *„Ziceam că vreau să o posed în pielea goală, în sfârșit, tot ce am putut să spui mai grozav în termeni delicați"*.

Este exasperat atât de ideea revenirii în țară, unde se simte un exilat, cât și de *„mania virginității"* berlinezelor, fiind invidios pe amicul său și pe faptul că franțuzoaicele sunt mult mai disponibile erotic, motiv pentru care îl consiliază cu masculină fraternitate: *„Pasiunea ta mă încântă până la sadism, însă nu aprob nota cea melancolică din amorul tău. Juissează până la extincție, dar nu uita că rămâi până după moarte chiar cel dintâi și cel mai mândru senior"*. Tonalitatea concupiscentă cunoaște un traiect ascendent. Nu ne interesează în ce măsură scrisorile sunt proiecții oniriste ale unui sine turmentat de orgoliul narcisiac, nici simbolizări psihanalitice, freudiene, care ar permite interpretarea acțiunilor lui, ca o replică, inversată, a celor parentale. Important este productul, devenit operă literară, după recuperarea scrisorilor trimise odinioară amicului. Chiar și ***Jurnalul***, care în pofida mărturisirii că nu era redactat pentru posteritate, nu poate fi circumscris poeticii autenticității, tehnică foarte la modă în perioada interbelică. Pentru un om familiarizat cât de cât cu actul scriiturii, deși îl consideră adiacent obsesiei pentru heraldică, profesia pe care și-o dorea eclatantă sau un mariaj apt să-l reabiliteze material, obiectivitatea totală nu poate fi realizată, deoarece intervine, fie și involuntar, morbul ficționării.

Contrar provizoriei obediențe pe care încearcă s-o etaleze în fața tatălui, definitivarea studiilor de drept rămâne un proiect perpetuu tergiversat. Autorul acționează ca un exhibiționist, simțind mereu nevoie să fie în centrul atenției. Madame Keyling este considerată o *„sirenă, metresă de milionari, artiste lesbiene, tout un bazar de péversités"* și nu ezită s-o curteze scandalos în fața propriului bărbat, dar aceasta deoarece contesa ar fi putut constitui un *passe-partout,* care să-i faciliteze cunoașterea *„unor dame bogate, tipese exotice ca și ea"*. Începe să asedieze o femeie bătrână, dar aristocrată și putred de bogată. Vârsta nu reprezintă un impediment pentru acest *dandy, gigolo*, seducător arivist, ci doar finalitatea: tranchilitatea pecuniară și un însemn heraldic. Episodul în care, obstinant, încearcă să și-o apropie, amintește de cel descris de Casanova, în ***Memorii***, care o avea ca protagonistă pe septuagenara ducesă d'Urfé. Observațiile asupra femeilor galice sunt duale și dovedesc o aprofundare, (livrescă sau reală) a subiectului: *„Dacă sunt demoiselle le place să le servești de «chaperon», dacă sunt măritate de armăsar «étalon de race orientale». Și în ambele cazuri de casier pentru cheltuiala zilnică"*. Revine mereu la ideea că doar pasiunea *„unei douariere rentiere, bine coaptă, este ceva ilustru"*, în rest, cioranian aproape, femeile sunt etichetate drept *„lipitori"*. Atitudinea este donquijotescă, bovarică, narcisiacă. Deși n-are alt mijloc de subzistență decât renta oferită, sporadic, totuși, de ilustrul său părinte și este capabil de un matrimoniu cu o persoană ajunsă la senectute, consideră că aura sa seniorială este păstrată intactă. Confidențialitatea amantelor rămâne uneori păstrată. Astfel, pentru ca Madame R. să-i rămână devotată, ajutându-l

să se apropie de femeile înstărite, decide să-i facă propunerea *„unui mic joc între caisa ei şi banana mea (are un béguin pentru mine)"*.

Portretul cel mai lubric este realizat unei foste călugăriţe franceze, excomunicate, Mariette Lamboley, care a ajuns între timp profesoară: *„E cea mai urâtă persoană pe care am văzut-o, dar colosal de vitioasă. Am fost aşa de porc încât la cinci minute după ce am abordat-o în întuneric, i-am pus în mână priapul meu gata de atac. Am făcut cu ea cele mai îngrozitoare sadisme, am pus pe un tip să o enfileze în ruinele din Cişmigiu, pe lună. În sfârşit, tot ce se poate imagina ca viţiu (din partea ei, eu nu m-am mînjit. Îmi făcea des feuilles de rose dans le trou du c...)"*. În urma voiajului la Berlin începe să fie conştient de farmecul exercitat asupra femeilor: *„Multe se embeguinează de mine, dar eu evit colajul cu tipesele sărace"*.

După 20 de ani, pe un ton clasicizant şi domestic îi va solicita aceluiaşi amic un Almanah Gotha. A doua parte a corespondenţei este adresată, în limba franceză soţiei sale şi deşi, portretistica anturajului este în continuare detaliată, scrisorile par mai mult nişte dări de seamă ce consemnează voiajele în străinătate, preocupările de heraldică, tentativele de obţinere ale unor titluri şi funcţii, note pe marginea codului manierelor elegante, tipuri de invitaţii, memorări de protocol, activităţi agricole, bilanţuri contabile, proiecte de rentabilizare a investiţiilor etc. *„În timp ce corespondenţa cu N. A. Boicescu reprezintă spovedania unui Don Juan bovaric, epistolele de mai târziu către Marica Sion, constituie spovedaniile unui Don Juan îmblânzit, casnic"*[92], conchide Gheorghe Glodeanu.

Mateiu I. Caragiale reprezintă unul dintre cele mai controversate personalităţi ale literaturii române, incitant atât ca personaj al propriei vieţi, cât şi prin opera care, prin tehnicile moderne şi galeria de eroi, îşi devansează epoca. *Dandy?* Don Juan ? *Gigolo?* Arivist? Mateiu nu poate fi încarcerat într-o singură tipologie, fiind câte puţin din toate sau mimând, cabotin, fiecare din postúrile asumate. Rămâne, din acest punct de vedere, întocmai ca protagoniştii săi, *„sub pecetea tainei"*...

Ion Călugăru – Don Juan Cocoşatul (1933)

Anul 1933 este fertil în penelări ale sinuciderii personajului legendar. Dacă Ion Minulescu însă, îl *„învie... solemn"*, moartea protagonistului lui Ion Călugăru nu este una provizorie. Autorul face parte din categoria scriitorilor *„de-al doilea raft"* ai perioadei interbelice, care are, însă, meritul de a fi un pictor al lumii artistice. Familiarizat cu mişcarea modernistă şi colaborator al revistelor de avangardă, proza sa este una parodică, onirică, grotescă, dar fără substanţă. Un bun teoretician deci, dar un lamentabil practician al actului estetic. O scurtă caracterizare a profilului auctorial ne

este furnizată de către Dumitru Micu: *„[...] **Paradisul statistic**, 1926, **Abecedar de povestiri populare**, 1930, parțial **De la cinci până la cinci**, 1935, romane cu atât mai stranii, fremătătoare de erotism, cu tablouri de lume interlopă decadentă (**Don Juan Cocoșatul**, 1933)"*[93], ce-i recunoaște originalitatea în descrierea vieții de ghetto, în creații de influență autobiografică.

Romanul se vrea o replică modernă a seducătorului, iar adjectivul calificativ, *„Cocoșatul"*, prezent încă din titlu, nu se referă atât la infirmitatea fizică a protagonistului, cât la idealismul acestuia, de Sisif-Uranus, care poartă pe umeri, în van, pervertirea unei lumi pe care și-o propune, donquijotesc, s-o reabiliteze, încercând să redimensioneze puritatea adamică. Panoplia personajelor, grotescă, prezintă anomalii comportamentale, nu tipuri caracteriale. Toate sunt purtătoarele unui destin, autorul simțindu-se dator să-l detalieze, prelungind amploarea romanului și diluându-i consistența tematică, și așa destul de labilă. Fiecare capitol devine astfel sinteza unui ins. Galeria feminină și cea masculină sunt înglobate în marsupiul desfrâului, prezentat trivial, caricatural. Mami-Lu este o paranoică, pe care anturajul o bănuiește c-ar fi o informatoare a Siguranței; Sara Kleimen duce o viață mondenă, în speranța că astfel bovarismele de aspirantă la rangul de artistă se vor metamorfoza în realități; Eulalie Luther, proprietăreasă, încearcă să-și mai activeze nurii ofiliți, neputând accepta trecerea inexorabilă a timpului. Sofie Dinerman, din pricina aspectului fizic dezagreabil, își inventează o aventură, pe care ajunge s-o creadă, devenind victima propriei ficțiuni. Adolescentul Lechner, onanist, aflat într-o criză a vârstei, care-i potențează luxuriante obsesii carnale, se sinucide. Béatrice, care pare a scăpa de povara lesbianismului, recidivează rapid. Cel mai savuros episod este acela al mariajului lui Niță Mînă-Scurtă, a cărui nevastă se descătușează erotic în prezența soțului, ce privește episodul, fără a părea că înțelege. Fragmentul aduce cu ***Povestea lui Ionică cel Prost*** a lui Creangă, în care bărbatul are nevoie de sprijin extern, pentru a învăța tainele sexualității.

Eroul este amplasat mult mai târziu în textura epică, fiind relatat înainte itinerariul cabotinei Mami-Tu, amorezată de acest Quasimodo autohton, care poartă în roman numele Pablo Ghilgal. Până și onomastica este una malformantă. Toate aceste ființe, opinează autorul, simple marionete ale pervertirii, *„se pregătesc de moarte din cea dintâi zi a vieții"*. Pablo face parte din tagma damnaților, care deși mimează sociabilitatea în mediile artistice prin care se perindă, este un solitar. În pofida aspectului fizic dezavantajos, Don Juan cel cocoșat se aseamănă cu un Toulouse-Lautrec indigen. Pentru femei, el reprezintă un simplu instrument generator de plăcere, și aceste aptitudini erotice este posibil să-l fi determinat pe autor să-și intituleze astfel romanul. Își

recunoaşte insaţiabilitatea şi faptul că este un afemeiat notoriu, dar priveşte cu ironie de bufon propriile defecte, fiind conştient că este *„lacom de iubire şi iubit din capriciu"*. El nu are cum să intre în tipologia donjuanescă, iar aceasta nu din pricina înfăţişării. Peste aproape jumătate de secol Nicolae Breban ne va convinge, prin proboscidianul profesor de istorie Rogulski, neîngrijit îmbrăcat şi cu o igienă corporală cam insalubră, că înzestrarea apolinică a chipului poate fi înlocuită de ironie, autoironie, inteligenţă, har oratoric. Nimic din toate acestea la Pablo. Viscază la iubiri ideale, dar aplică la orice pas pervertirile erotice, dorindu-şi cu ardoare să renunţe la vicii. Personajul are o stranie abilitate de a forma cupluri, arogându-şi abilităţi demiurgice, de Eros al lumii artistice, fiind privit ca un binefăcător al anturajului.

„Frate bun de spirit cu Charlie Blum, Pablo sfârşeşte printr-o dramă şi mai dureroasă, respins de viaţă, se linişteşte în moarte, după ce ajutase atâta lume în jurul făpturii lui banale, felurite şi caricaturale. Un aspect omenesc luminează peste această stârpitură, care şi-a căutat fericirea cu o râvnă nebănuită în rezervele morale ale unui infirm"[94], conchide Pompiliu Constantinescu. Exceptând cocoaşa, inedită recuzitei unui seducător, Ion Călugăru n-a realizat decât o galerie a faunei lumii artistice şi interlope, cu o antipudibonderie bravă pentru epoca lui. Ion Călugăru portretizează societatea Europei Centrale a *„anilor nebuni"* prin intermediul istoriei Don Juanului cocoşat, un tânăr evreu de 33 de ani, care trăieşte din expediente, un parazit social întreţinut de femei. Pablo Ghilgal nu e nici frumos, viteaz sau înzestrat pecuniar, nu are eleganţa cavalerească şi nici mândria nobiliară. El manifestă spirit, propriu unei societăţi hedoniste, o anumită perversitate şi teama de ridicolul pe care încearcă să-l evite cu orice preţ. Ecaterina Cleynen-Serghiev, în ***Dictionnaire de Don Juan***, radiografiază elementele insolite ale bizarului in-estetic, seducător *est-etic: „Lectorului îi este propusă o «listă»: Pablo îşi alcătuieşte mental un catalog de cuceriri erotice feminine, în ordine alfabetică, adiacentă numeroaselor aventuri descrise sau evocate în textura romanului: pe cinci pagini, unele cazuri sunt amintite în câteva linii, altele condensate lapidar, ca de exemplu: «Emilii a avut destule».*

Dacă tema aparentă a romanului o reprezintă întâlnirea cu un tip literar, un Don Juan infirm, cea reală o constituie moravurile depravate ale unei societăţi de afacerişti, ale cărei singure conturi sunt banii şi sexul: teme balzaciene tradiţionale într-un context nou.[95]" În confuzia generată de melanjul de tango, jazz, interferenţa sexelor, rasele, alcovuri şi droguri, Bucureştiul se racordează exigenţelor acestor noi obiceiuri, iar conduita femeilor *„emancipate"* va ajunge să-l distrugă pe Don Juan. Odiseea lui Pablo Ghilgal îl dirijează magnetic înspre experienţe sexuale şi o viaţă agitată de dineuri, recepţii mondene, baruri şi localuri de noapte, pentru a marca

itinerariul, degringolant, al pervertirii şi al morţii la spital, unde este ruşinos părăsit de femei. Regula marchizului de Priola, creatura lui Lavedan, este deturnată aici: *„Nu trebuie să cauţi în viaţă decât plăcere şi aceasta doar femeile ţi-o pot oferi din plin. Nu le iubi niciodată, dar fă-te iubit de ele şi când le-ai înrobit, abandonează-le, disprețuindu-le."* Ecaterina Cleynen-Serghiev conferă textului nu numai capacitatea de a exploata lumea interlopă, ci şi pe aceea a abilităţii de radiografiere a subconştientului şi inconştientului: *„Fiecare capitol al romanului reprezintă o ilustrare a deviaţiilor patologice*[96]*"*, melancolia acestor exponenţi ai concupiscenţei fiind relevată din primele pagini. Pablo se dovedeşte o simplă marionetă în mâinile femeilor. Unul dintre amici exclamă în faţa patului său de spital: *„Un Don Juan apărut între Balcani şi Carpaţi, Pablo cocoşatul? S-o admitem, cu puţină indulgenţă"*.

Melanj de clown şi seducător[97], ironizându-şi infirmitatea, avid de dragoste şi iubit din capriciu, Pablo cunoaşte o veritabilă tragedie când vrea să se cumințească: moarta prematură şi dramatică îi sistează expectanţele. Apartenenţa la ghetto este simbolic reprezentată prin cocoaşa diformă. În final, refuzul contemporanităţii şi nostalgia inconştientă a originilor, dorinţa de a descoperi solidaritatea umană a rasei şi valorilor iudaice, fac din Pablo Ghigal un Don Juan est-etic, ce-şi poartă, donquijotesc, cocoaşa etnică.

Vintilă Horia – Ultima noapte a lui Don Juan (1944)

Vintilă Horia este nu numai un autor de proze fantastice, ci şi un teoretician al acestei categorii estetice. Inclusă în volumul de nuvele ***Moartea morţii mele***, ***Ultima noapte a lui Don Juan*** pare tributară, cel puţin din punct de vedere onomastic, poemului dramatic omonim al lui Edmond Ronstand, din 1921. Predilecţia pentru textele de coloratură fantastică se resimte şi în articolele programatice, veritabile apologii ale acestui tip de discurs, cum ar fi ***Reabilitarea fantasticului*** sau ***O nouă înţelegere a fantasticului***, în care conceptul este perceput drept *„prototipul unei arte ideale"*, o falie definitorie a interiorităţii umane, care prin intermediul *„fantastsimbolurilor"* reuşeşte să transleze o gamă proteică de sentimente. Întocmai ca Mateiu I. Caragiale, în perioada de început Vintilă Horia militează pentru caracterul criptic al tramelor, care trebuie să rămână învăluite în mantia misterului, oferind lectorului o percepţie semantică pluricefală. În plus, eseistul vituperează modalităţile estetice ale realismului, diagnosticat drept *„dizgraţios şi diform"*, ca urmare a tendinţei de a oferi, prin repere spaţio-temporale veridice şi tehnica detaliului, sugestia Realiei, fiind un promotor al prozelor circumscrise fantasticului: *„Eu cred însă în cristalul pur şi greu accesibil al literaturii*

fantastice, care transfigurează viața până la simbol, dezvăluind cu puteri nebănuite tainele adânci pe care scalpelul neîndemânatic al măcelarilor realității le lasă în umbră[88]". Scriitorul este de părere că zonele încifrate ale concretului pot fi decriptate prin recursul la mit, fantastic și parabolă, o posibilitate de transgresare a frontierelor realității, de abstragere din cotidian, prin imaginarea infinitivală a unor lumi suprasimultane.

Analizând modalitățile de articulare ale pârghiilor fantastice, exegetul Mircea Popa relevă faptul că, în ceea ce privește *„modalitatea de transpunere narativă, autorul folosește în mod constant parabola, mitul (literar sau folcloric), legenda, ucronia sau motive ale sf-ului vizionar"*[89]. Scriitorul gândirist are abilitatea de a grada cu virtuozitate eșafodajul fantastic, printr-o ambiguizare volitivă și ermetizare a discursului, dar și prin melanjul deconcertant dintre universul real și cel ficțional-oniric. Încă din titlu autorul are abilitatea de a augmenta suspansul, prin inculcarea unor sugestii evenimențiale spectaculare. Poetica atmosferei din incipit, acalmia excesivă, poate fi circumscrisă celebrei definiții a lui Roger Caillois, pentru care fantasticul este încorsetat formulei *ordine – ruptură – revenire la ordine*. Spațialitatea este ușor lugubră, contaminată de un terifiant de factură gotică, pădurea, iar indicii temporali, sumiși motivului romantic al amurgului, creează un teritoriu propice apariților spectrale, fantomatice. Protagonista, Sigrun, nume cu rezonanțe scandinave, mistice, mai păstrează încă, în pofida vârstei care nu ne este dezvăluită, vestigiile unei frumuseți iradiante. Intruziunea fantasticului, realizată gradual, este potențată și de mărcile morfologice, de frecvența structurilor dubitative. Străinia femeie, care nu este înspăimântată, ba chiar este atrasă cu voluptate de întuneric, trăiește sub pecetea trecutului, anacronic, fiind o fire melancolică, ce nu se poate sustrage nostalgiilor paseiste. Între poetica atmosferei și interioritatea eroinei există o relație de interdependență, clarobscurul funcționând ca un adjuvant al regresiunii într-un timp paradisiac, încărcat de iubire.

Reprezentația piesei Don Juan constituie cel de-al doilea pre-text al aducerii aminte. Nota de spectaculozitate, care reușește să stimuleze gurmandismul cetățenilor pentru textul dramatic, este conferită de prolixitatea circumstanțială a decesului ultimului interpret. În plus, teatrul pare a deține cumul de funcții: trăire empatică, în timpul derulării piesei, a traiectului biotic donjuanesc, dar și agent curativ, profilactic, panaceu pentru relele de toridă plictiseală. Retrogradarea prezentului este facilitată astfel pentru Sigrun de această lume a lui *ca și cum*, scena, ca surogat analgezic pentru universul lui *este*, printr-o savantă simetrie a permutării polilor dintre scenic și real. Circumstanțele întâlnirii dintre protagonistă și bărbatul necunoscut sunt inedite pentru recuzita seducătorului legendar. Toposul sacramental, biserica gotică, ale cărei vitralii focalizau o lumină stranie, ezoterică, melanj de sacru și

profan, pare a funcționa ca un spațiu-capcană al ademenirilor. Eroina este atrasă irefutabil de fizionomia misterioasă și pioasă a necunoscutului: *„I-ar fi dat un nume sfânt, însă îi era teamă, lângă zbuciumul frunții de alături, să nu păcătuiască. I-ar fi dat un nume de om, însă îi era teamă de sufletul ei, de trupul ei, poate, înclinat prea tare către necunoscutul în rugă."*

Textul se concentrează în jurul câtorva motive-cheie, cu valoare simbolică: pădurea, (topos al proliferării misterelor, ce augmentează dedalurile sufletești ale protagonistei, dar și element de tranziție înspre oniric), lumina, (care-și metamorfozează permanent regimul, de la aceea a naturii, la reflectoarele rampei sau torțele reparativ-vindicative din excipit), teatrul, (adjuvant mnemotehnic) și biserica, (habitat sacral, dar care incumbă afectului tentaculc profane). Scenariul seducției este restricționat, prin vocabule lapidare, acceptul femeii fiind activat prin puterea fascinatorie a privirii. Edificiul de tăcere este spulberat în preajma unui pod, liant între lumea reală și universul ficționar, când eroina are revelația stranietății însoțitorului, entitate siderală, extraumană, căruia nu-i poate cuantifica nici măcar cromatica irisurilor: *„Culoarea ochilor lui, Doamne, care era culoarea ochilor lui? De câte ori încerca să și-i aducă aminte vedea numai o sabie cenușie, trecându-i pe dinainte reflexul iute al unui soare din nord. Atât. Cenușii sau verzi, căprui sau violeți, din toate câte ceva și totuși altfel. O culoare pe care nu o putea vedea și nici închipui."*

Eroul este atins de tentația alterității, al sciziunii dintre *idem* și *ipse*. În vreme ce protagonista reconstituie detaliat trecutul, sinele de atunci al personajului este învești mântat într-o armură prolixă, ambiguizantă, părând a fi spectatorul propriei vieți, relatate de un *alt cineva* omniscient. Memoria afectivă, evențială este înregimentată livrescului, miticului. Obstinația cantonării în prezent constituie un subterfugiu, care camuflează teroarea în fața implacabilității temporalității. Necunoscutul se revendică din arhetipal, fiind insul ubicuu, reduplicat polimorf, metempsihotic, *pattern*-ul umanității. Dilematic, ambiguizant, gnomic, protagonistul își re-compune itinerariul biotic, decriptându-și abia în final, deconcertant profesia: *„Am trăit în atâția oameni, încât ar trebui să țin aici un pumn de oase, o mână de schelet.[...] Am fost de pildă Cezar, Richard al treilea, Napoleon, Hamlet, am fost sângeros, pătimaș, avar, îndrăgostit. Am ucis și am fost ucis în nenumărate rânduri, iar diseară voi fi Don Juan și voi cădea în infern, pentru blestemățiile mele, sub pumnalul fatal al cavalerului de piatră"*. Poate fi remarcat un veritabil transfer empatic, rolul, masca asumată pe scenă devenind un *modus vivendi*, astfel încât și strategiile ispitirii sunt circumscrise mimetismului calchiant livresc. Personalitatea mitică se repercutează asupra realității, cele două universuri suprapunându-se osmotic, până la

echivalență. Dacă Don Juanul din piesa lui Ion Minulescu, ***Amantul Anonim*** se vede obligat să descindă din mit, ca urmare a malformărilor generate pe filieră scripturală, interpretativă - sau de concurența neloială cu miile de clone acționale care încearcă, profitând de prestigiul lui onomastic, de mantia de cuceritor, să i se substituie, în nuvela lui Vintilă Horia asistăm la inversarea polilor realitate-teatralitate, cea dintâi devenind o copie a celei secunde. Werner Bell perorează dramatic asupra condiției travalice a actorului, care se vede obligat să-și scindeze proliferant personalitatea în funcție de masca impusă de rol. Bizar, spre deosebire de efemeritatea ineluctabilă a condiției umane, circumscrisă muritudinii, masca, personajul cunosc o revigorare protecică, infinitivală, asociată mitului lui Ahasveros. Eroii scenici sunt *echi-tipuri*, a căror evoluție poate fi înregimentată spiralei genetice a lui Watson și Crick. Eroina dezvoltă și ea fațete duale: în regim diurn este prizoniera aducerii aminte, în vreme ce la lăsarea serii, își metamorfozează vestimentația și participă la reprezentațiile dramatice ale lui Don Juan, care facilitează, empatic, transfigurări cronologice, dar și recuperarea unui eden temporal. Viața devine, și în cazul ei, un apendice al teatrului. Sigrun pare contaminată, în timpul piesei, de o cecitate și asurzire provizorie, prin refuzul ostentativ de a accepta această versiune a lumii lui *ca și cum*, în detrimentul interpretării din trecut.

Cea de-a doua întâlnire a protagoniștilor are loc într-un alt spațiu-capcană, teatrul, care augmentează atmosfera de irealitate, cu atât mai mult cu cât actorul își joacă în viață rolul scenic, fiind înveșmântat în hainele seducătorului livresc. În plus, aerul de neverosimilitate este consolidat de tensiunea luxuriantă a conjuncțiilor coordonatoare disjunctive. Episodul erotic, sugerat criptic, este turmentat de aprehensiunea Comandorului, apariție spectrală, inerentă majorității abordărilor donjuaneşti. Supozițiile asupra trecerii în neființă a eroului, derulată în condiții ambigue, traumatizante pentru Sigrun, suscită încă protagonistei vii dubitații. Rememorarea circumstanțelor, alături de ipotezele asupra decesului lui Don Juan sunt radiografiate bicefal. Cauzele morții sunt circumscrise implozici afective, agentului piric al interiorității. Eroul lui Vintilă Horia face parte din recuzita Don Juanilor romantici, însetați de absolut, de nostalgia recuperatorie a unității androginice, primordiale. Spre deosebire de piesa lui Zorilla, unde protagonistul este salvat din flăcările Gheenei, ca urmare a înzestrării reparatorii cu valențe sentimentale și incantațiilor ardente ale unui suflet ingenuu, Inés, care se roagă pentru el, în nuvela gândiristului autohton, crosul este promontoriul, adjuvantul thanatic: *„A câta oară se oprește și azi nedumerită în fața morții lui? L-a omorât atunci în brațele ei prea marea dragoste din ea sau prea multa dragoste din el? A căzut din spasmul acela de prea multă fericire sau*

dintr-o oboseală care i-a retezat firul vieții cu un cuțit otrăvit pe care-l purta fără să știe, într-un buzunar, lângă inimă?" O altă posibilă dezermetizare a morții este furnizată prin intermediul reprezentației teatrale. Mimotextul realizat pe baza textului-mamă, (în mod voluntar autorul eludează deconspirarea variantei căreia îi este tributară), capătă iradieri funambulești. Descins din peisajul scriptural, Comandorul, exponent al lumii de Dincolo, dar și emisar al divinității, este agentul represiv al unei etici hedoniste, sancționat totodată și pentru ultrajul adus unei instanțe sacrale, mortuare: *„Statuia cavalerului ucis coborâse de pe soclu la invitația ironică a lui Don Juan și părăsise cimitirul pentru a arunca în infern pe cel mai păcătos dintre muritori. Cumplita dramă a celui care zdrobise atâtea suflete de femei, iubindu-le numai trupul se apropie de sfârșit".*

Cifra trei revine cu obstinație pe parcursul tramei, inoculând gradual, în manieră basmică, suspansul narativ. Halucinatoriul joc de lumini și umbre, circumscris poeticii viso-treziei, amplifică tempoul funambulesc. Ultima întâlnire dintre eroi are loc în perimetrul dramatic, situându-se sub auspiciile Dom Juan-ului molieresc. Spre deosebire însă de predecesorul său literar, ateu, care percepea căsnicia ca pe o afacere între el și divinitate, activând-o constant, în fiecare lună, fiind urmărit walpurgic de consoarta Elvire, care-i impută debarasarea de codul etic al fidelității sau, din contră, îi cere să se căiască, protagonistul lui Vintilă Horia adoptă, în pofida faptului că i se adresează femeii cu apelativul molieresc, o atitudine cinică, blazată, în descendența personajului lui Tirso de Molina. Circular față de incipit, reiterează același inventar lexematic, relevându-se componenta seducătoare. La fel ca la autorii spanioli, eroul este dezabuzat și infatuat, având orgoliul descendenței heraldice, dar și habitudinea cuceririlor. Ca și în cazul poeziei sorescience, la care panoplia feminității reunește *„un mare număr de ciorne"*, apte să îndosarieze distributivitatea sardanapalică a lui Don Juan și aici protagonistul este un maratonist erotic, un colecționar de scalpuri afective feminine. Decizia lui Sigrun de a-și da viața pentru el, determină o atitudine retractilă și repudiantă, ca urmare a recurenței ofertelor de acest tip: *„ -O, dona Elvira, atâtea vieți ca ale tale am adunat aici, în pieptul acesta, încât inima îmi bate prea tare, o simt cum bate prea tare, ca un orologiu întors prea mult"*. Aritmia generată de dozele superlative de afectivitate, sunt sumise în subsidiar unei ipoteze novatoare, aceea a atacului cardiac. La fel ca în versiunile primordiale, Don Juan conservă o atitudine temerară, plină de demnitate, în confruntarea cu musafirul de piatră, nefăcând tentative de a se abstrage în realitate destinului incumbat de miticul scriptural. Gestul final, al prăbușirii de factură luciferică, aduce și o reconciliere a lui Sigrun cu alteritatea devorantă. Intrând în posesia torței care facilitează

tranziția înspre toposul infernal, eroina îl urmează pe *„Don Juan, beată de fericire de-al fi regăsit pentru totdeauna. Deasupra lor arse până la ziuă întreaga clădire a teatrului, spărgând întunericul cu țipătul prelung al flăcărilor"*.

Elementele de noutate ale nuvelei sunt puține, virtuozitatea ei constând în alternarea strategică, graduală a pârghiilor fantastice, printr-un melanj deconcertant, dintre real, virtual, oniric, dramatic. Spre deosebire de majoritatea abordărilor, autorul alocă o pondere epică, evenimențială și psihologică personajului feminin. Insolit este spațiul de desfășurare al primei întâlniri a protagoniștilor, perceput ca un spațiu-capcană, promontoriu al seducției, inversarea polilor concret-teatral, în care cel secund devine un *modus vivendi* pliat calchiant asupra vieții reale a eroului, sugestiile referitoare la moartea acestuia (implozie afectivă sau stop cardiac), alături de finalul care propune o simbolică recuperare androginică în perimetrul thanatic.

Note

1. Florin Manolescu, ***Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii***, Editura Cartea Românească, 1983, p. 188.
2. Victor Kernbach, ***Universul mitic al românilor***, Editura Științifică, București, 1994, colecția „Mituri și religii", p. 222-223.
3. Vasile Fanache, ***Caragiale***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p.151.
4. Mircea Eliade, ***Șarpele. Întâlnire. Aventură***, Editura Humanitas, București, 2004, p. 182.
5. ibidem, p. 162.
6. idem, ***Romanul adolescentului miop***, capitolul ***Între Don Juani***, Editura Minerva, Chișinău, 2001, p. 21.
7. ibidem, în ***Addenda***, subcapitolul ***Primul Don Juan***, p. 305.
8. cf. opiniei lui Mircea Handoca în Mircea Eliade, ***Întoarcerea din rai***, ediție îngrijită și cuvânt înainte: Mircea Handoca, Editura Garamond International, București, 1995, p. 5.
9. Gheorghe Glodeanu, ***Ipostaze ale discursului epic rebrenian***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, colecția „Discobolul", p. 60.
10. Dim. Păcurariu, ***Teme, motive, mituri și metamorfoza lor***, Editura Albatros, București, 1990, p. 148.
11. Duiliu Zamfirescu, în prefața la prima ediție. Textul este reluat în ***Opere***, II. Ediție și prefața de Mihai Gafița, București, 1970, p. 210.
12. Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, Editura 100+1Gramar, București, 2002, p. 107 și urm.
13. Gregorio Marañon, ***Don Juan***, Espasa-Calpé, Madrid, 1967, p. 84-99. Fragmentul este preluat în ***Eseiști spanioli***. Antologie, studiu introductiv, note și traducere de Ovidiu Drâmba, Editura Univers, București, 1982, colecția „Eseuri", p. 411 și urm.

14. Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism***, Editura SAECULUM I.O., Bucureşti, 2000, p. 178 şi urm.
15. Ramiro de Maeztu, ***Don Quijote, Don Juan şi Celestina***. *Eseuri întru simpatie*, Traducere şi note de Mariana Vartic, prefaţă de Ion Vartic, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, p. 119.
16. Mihai Codreanu, ***Scrieri***, I, Ediţie de Constantin Ciopraga şi Ilie Dan, Bucureşti, 1968, p. 198. Textul este reluat şi de Dim. Păcurariu, op. cit., p. 165 şi urm.
17. Ramiro de Maeztu, op. cit., p. 121.
18. George Călinescu, ***Scrisori şi documente***, ediţie îngrijită, note şi indici de Nicolae Scurtu, prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 47.
19. Hortensia Papadat-Bengescu, ***Autobiografie***, în volumul ***Femeia în faţa oglinzei***. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 7-9.
20. ibidem, p. 20.
21. idem, ***Scrisori către Garabet Ibrăileanu***, ediţie îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă şi Al. Teodorescu, cu o prefaţă de Al. Dima şi N.I. Popa, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 83.
22. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 298.
23. Carmen Ligia Rădulescu, capitolul ***Eva neizbăvită***, în ***Hortensia Papadat-Bengescu. Marea europeană a anilor '30***, Editura Recif, Bucureşti, 1996, colecţia „Scriitori români", p. 43.
24. Ivan Evseev, ***Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale***, Editura „Amarcord", Timişoara, 1994, p. 100.
25. Doina Curticăpeanu, în prefaţa la Hortensia Papadat-Bengescu, ***Sanguine***, *„Literatura ca expansiune a vieţii"*, Editura Dacia, Cluj, 1973, colecţia „Restituiri", p.11-12.
26. Hortensia Papadat-Bengescu, ***Nuvele. Povestiri. Femei între ele***. Ediţie îngrijită de Eugenia Tudor, repere istorico-literare de Viola Vancea, antologie alcătuită în redacţie de Mihai Dascăl, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, colecţia „Patrimoniu", p. 80.
27. Ivan Evseev, op. cit., p. 158 şi urm.
28. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri,*** *Mituri, vise, obiceiuri, forme, figuri, culori, numere*, Volumul 3, P-Z, Editura Artemis, Bucureşti, p. 171 şi urm.
29. Ivan Evseev, op. cit., p. 30.
30. Eugenia Tudor Anton, ***Hortensia Papadat Bengescu şi poezia confesiunii,*** în ***Ipostaze ale prozei***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 193-209.
31. ibidem, p. 428.
32. Carmen Ligia Rădulescu, op. cit., p. 59.
33. Octavio Paz, ***Dubla flacără.*** *Dragoste şi erotism.* Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 42.
34. ibidem, p. 41 şi urm.

35. Andreea Deciu, ***Nostalgiile identităţii***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 107.
36. Jean-Paul Clébert, ***Bestiar fabulos. Dicţionar de simboluri animaliere***. Traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter şi Radu Valter, Editura Artemis & Cavallioti, Bucureşti, 1995, p. 278.
37. Gilles Lipovetsky, ***A treia femeie***. Traducere de Sergiu Ruba, Manuela Vrabie, Editura Univers, Bucureşti, 2000, colecţia „Sinteze", p. 39-43.
38. Eugen Lovinescu, ***Scrisori către Don Juan în eternitate***, în ***Critice***, ediţie definitivă, Editura Ancora S.S. Benvenisti, Bucureşti, 1929, p.78.
39. Constantin Ciopraga, ***Hortensia Papadat Bengescu şi proza scurtă*** (I, II, III), în *„Cronica"* V, nr.24 (227), 26 (229), 28 (231) 13 iunie, 27 iunie, 11 iulie 1970. Textul este reluat, cu mici diferenţieri în studiul introductiv la ***Opere***, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, colecţia „Scriitori români", XXVI-XXXII, XXXIX-XLIV.
40. Gregorio Marañon, op. cit., p. 407.
41. Jean Rousset, ***Mitul lui Don Juan***. În româneşte de Angela Martin, antologie de texte ilustrative tradusă de Ana Meri Antoescu, Editura Univers, Bucureşti, 1999, colecţia „Studii", p. 9.
42. Otto Rank, ***Dublul. Don Juan***. Traducere de Georgeta-Mirela Vicol, Prefaţă de Petru Ursache, Institutul European, Iaşi, 1997, colecţia „Eseuri de ieri şi de azi", p. 150.
43. Mihai Moroianu, ***Marii damnaţi. Variaţiuni pe trei teme mitice. Don Juan, Faust, Ahasverus***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 30.
44. Maurice Molho, ***Mythologiques. Don Juan - la vie est un songe***, José Corti, Paris, 1995, p. 21.
45. ibidem, p. 22. (Traducerile din limba franceză ale fragmentelor preluate din acest studiu ne aparţin, dat fiind faptul că nu a fost tipărită încă o versiune în limba română.)
46. ibidem, p. 23. Textul a fost cules de A. Machado Alvarez şi poate fi consultat în ***Cantos Flamencos***, col. Austral, 1990, p. 97.
47. ibidem, p. 25.
48. ibidem, p. 35.
49. Victor Eftimiu, prefaţă la ***Opere***, 3, ***Teatru***, *[Dramele medievale]*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 321.
50. ibidem, p. 324.
51. ibidem, p. 325.
52. ibidem, p. 326.
53. Dana Puiu, ***Parodia în teatrul modern şi postmodern***, Editura Paralela 45, Piteşti, colecţia „Deschideri", Seria „Poetică şi teorie literară", 2002, p. 45.
54. ibidem, p. 46.
55. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. I, p. 215.
56. Ivan Evseev, op. cit., p. 108.
57. cf. observaţiilor lui Dim. Păcurariu, în op. cit., p. 149.

58. Gib. I. Mihăescu, ***Zilele şi nopţile unui student întârziat***, Ediţie îngrijită de Ştefan Dumitriu, Prefaţă, curriculum vitae şi bibliografie: Al. Piru, Editura Gramar, Bucureşti, 1994, p. 175.
59. Ovidiu Papadima, ***Gib. I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei***, în *„Gîndirea"*, an XIV, nr. 10, decembrie, 1935, p. 492.
60. Eugen Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, IV, capitolul ***Evoluţia prozei literare: Contribuţia „Gîndirii" la poezia epică***, Bucureşti, Ancora, 1928, p. 283; Ediţie curentă, Minerva, Bucureşti, 1973.
61. Camil Petrescu, ***Gib. I. Mihăescu. La „Grandiflora"***, în *„Universul literar"*, XLIV, nr. 17, 22 aprilie, 1928, p. 278.
62. P. P. Perpessicius, ***Menţiuni critice***, III, Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1936, p. 232.
63. Octav Şuluţiu, ***La „Grandiflora"***, recenzie în *„Viaţa românească"*, XV, nr. 5-6, mai-iunie, 1928, p. 330.
64. Laurenţiu Ulici, ***Gib Mihăescu, scriitor al obsesiei***, în *„Viaţa românească"*, XX, nr. 2, februarie, 1967, p. 64.
65. Michel Foucault, ***Istoria nebuniei în epoca clasică***. Traducere din franceză de Mircea Vasilescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 229.
66. Stelian Cincă, ***Psihanaliză şi creaţie în opera lui Gib. I. Mihăescu***, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1995, p. 43.
67. Dumitru Micu, op. cit., p. 274.
68. cf. observaţiei lui Leon Baconski, în Gib I. Mihăescu, ***Teatru***. Ediţie, text stabilit, postfaţă şi bibliografie de Leon Baconski, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 65. Consideraţiile reprezintă o continuare a studiului ***35 de ani de la moartea lui Gib. I. Mihăescu. Destinul dramaturgului***, apărut în *„Steaua"*, an XXI (1970), nr. 10, (octombrie), p. 81-92.
69. Diana Cristev, ***Gib I. Mihăescu - Don Juan de Mârşani***, în *„Manuscriptum"*, an III (1972), nr. 3, iulie-septembrie, p. 54.
70. idem, ***Gib I. Mihăescu - dramaturg veleitar***, în *„Manuscriptum"*, an II (1971), nr. 1, ianuarie-martie, p. 111.
71. Leon Baconsky, în postfaţa la Gib I. Mihăescu, ***Teatru***, ed. cit., p. 279.
72. apud Claudia Millian, ***Cartea mea de aduceri aminte***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, p. 427.
73. Daniel Dimitriu, ***Introducere în opera lui Ion Minulescu***, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 152.
74. Ion Vartic, ***Glose în căutarea lui Don Juan***, în *„Transilvania"*, an V (LXXXII), nr. 12, decembrie, 1976, p. 29.
75. idem, ***Spectacolul interior***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, Colecţia „Discobolul", p. 39.
76. cf. opiniei lui Ion Dumitrescu, în *„Curentul"*, an II, nr. 366, 21 ianuarie, 1929, p. 3. Informaţia este preluată după Nina Apetroaie, ***Ion Minulescu. Studiu monografic***, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1996, p. 142.
77. Felix Aderca, ***Amantul anonim***, în *„Bilete de papagal"*, an II, nr. 301, Ianuarie, 1929, p. 3.

78. V. Timuş, *„Rampa"*, XIV, nr. 3299, 21 ianuarie, 1929, p. 6. Apud Nina Apetroaie, op. cit., p. 143.
79. Ion Minulescu, ***Opere***, II, ***Teatru***. Ediţie îngrijită, note de Emil Manu, Prefaţă de Mihai Gafiţa, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, Colecţia „Scriitori români", p. 112. Scrisoarea este reprodusă pentru prima dată în ziarul *„Dimineaţa"*, XXV, nr.7955, 4 februarie, 1929, p. 3
80. Dana Puiu, op. cit., p. 86.
81. Octavian Paler, ***Polemici cordiale***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 184.
82. Ion Vartic, ***Spectacolul interior***, ed. cit., p. 40.
83. apud Emil Manu, în Gib. I. Mihăescu, ***Opere***, II, ***Teatru***, ed. cit., p. 390.
84. Ion Vartic, ***Glose în cinstea lui Don Juan***, în *„Transilvania"*, an V (LXXXII), nr. 12, decembrie, 1976, p. 28.
85. idem, ***Spectacolul interior***, ed. cit., p. 36.
86. Anna Brâncoveanu de Noailles, ***Umbra zidurilor***. Antologie, versiune românească şi prefaţă de Virgil Bulat, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 90-92.
87. Gheorghe Glodeanu, ***Poetica misterului în opera lui Mateiu I. Caragiale***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, colecţia „Universitaria", p.46.
88. Daniela Sitar Tăut, ***Misterele unui Dandy***, în *„Poesis"*, an XV, nr. 157-158-159, ianuarie-februarie-martie, 2004, p. 35-37.
89. Gheorghe Glodeanu, op. cit., p. 170.
90. Adriana Babeţi, ***Dandysmul. O istorie***, capitolul ***Strategiile seducţiei***, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 215-216, 232.
91. fragmentele de corespondenţă mateină sunt preluate din Al. Oprea, ***Mateiu I. Caragiale - un personaj***. *Dosar al existenţei*, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1979, p. 164-240.
92. Gheorghe Glodeanu, op. cit., p. 207
93. Dumitru Micu, op. cit., p. 264.
94. Pompiliu Constantinescu, ***Scrieri***, 2, Ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Aurel Felea, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 243.
95. Ecaterina Clenien-Serghiev, ***Dictionnaire de Don Juan***, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1999, p. 151.
96. ibidem, p. 151.
97. ibidem, p. 152.
98. Vintilă Horia, ***Polemica spaţiului subiectiv***, în *„Sfarmă Piatră"*, II, nr. 40, 1936. Textul este reprodus în volumul de nuvele ***Moartea morţii mele***. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Mircea Popa, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, Seria „Prozatori de ieri şi de azi", p. 7.
99. conform opiniei exegetului Mircea Popa în prefaţa volumului ***Moartea morţii mele***, ed. cit., p. 14.

PERIOADA POSTBELICĂ. RECONVERSIA MITULUI

Radu Stanca – Dona Juana (1947).
Dihotomia tragedie masculină/ dramă masculină

În studiul ***Le Démariage*** Irène Théry, remarcând faptul că procesul de egalizare al condițiilor sociale nu a condus înspre recunoașterea intrinsecă a celor două sexe, abolirea misterului sau a înțelegerilor reciproce, manifestarea de crodare a granitei dintre genuri amplificând și mai mult problema scindării cognitive și acționale, repudiind premisa identității, conchide, fără drept de veto: *„din punct de vedere antropologic ne asemănăm, din punct de vedere psihologic ne deosebim: împăcarea androginică n-a avut loc."*[1] La polul opus, în ceea ce privește textura ideatică, se situează Gilles Lipovetsky, care în cartea ***A treia femeie***, analizând diacronic evoluția sentimentului erotic, decodifică o tentativă de redistribuire a rolurilor ancestrale, care alocau de veacuri reprezentantelor sexului frumos o atitudine pasivă. Exegetul relevă metamorfozele produse, nu atât din punctul de vedere al *„devirilizării"* strategiilor de cucerire, ci a modalitățile disjunctive de abordare. Astfel, femeile se identifică, din ce în ce mai puțin, cu niște redute greu de cucerit, revendicându-și spontaneitatea și libertatea afectului. Operând o taxonomie a feminității, eseistul identifică trei tipuri diacronice[2]: ***Femeie sau femeia depreciată***, *(„rău necesar, izolat în niște activități fără strălucire, ființă inferioară, devalorizată în mod sistematic sau disprețuită de bărbați")*, ***A doua femeie sau femeia slăvită***, *(„forță civilizatoare a moravurilor, stăpână a viselor masculine, «sexul frumos», educatoare a copiilor, «zână a căminului», [...], în care feministele vor distinge o ultimă formă de dominare masculină")* și ***A treia femeie sau femeia nedefinită***, un melanj între femeia-copil și cea independentă, voluntară, feministă. Eseistul radiografiază și aparenta degenerescență a poeticii seducției masculine, dar observațiile lui sunt dihotomice: *„Nu sabia lui Damocles se abate asupra lui Don Juan, ci niște exigențe de comunicare și personalizare mai mari. Și totuși, masculinul pare să se recunoască mai puțin ca altădată într-un ideal donjuanesc prea anonim, prea repetitiv, prea străin propriei naturi, cât și a vibrațiilor emoționale. [...] Dacă Eros se desacralizează, figura lui Don Juan începe să-și piardă orice atracție."*[3]

Piesa lui Radu Stanca, ***Dona Juana***, *„Comedie tragică în trei acte şi patru tablouri"*, căreia i s-a decernat Premiul *„Lovinescu"* în anul 1947, propune o întâlnire insolită, între doi corifei ai seducţiei, derulată sub auspiciile motivului antic al destinului pre-scris, al măştii, *imbroglio*-urilor, al reîntregirii cuplului androginic, platonician, o istorie a rivalităţii dublului, o oscilaţie spasmodică între Eros şi Thanatos. Concepţiile teoretice ale autorului, prezente în volumul ***Acvariu***, subcapitolul ***Interiorizare şi exteriorizare în arta actorului***[4], sunt distilate în textura tramei. Dramaturgul porneşte de la premisa că virtuozitatea scenică trebuie să se axeze pe o exhibare a exteriorităţii, nu pe cimentarea retorică a patmosului. Nu întâmplător scriitorul recurge la exemplul persuadant al bocitoarelor, veritabile maestre mortuare care, empatic, reuşesc să transfigureze exhibator durerea celor apropiaţi decedatului. *„Vina tragică"* a protagoniştilor lui Radu Stanca rezidă în orgoliul incomensurabil şi-n dorinţa de-a-şi surmonta destinul, printr-un duel, incongruent, ludic, tentând, prin travestiri vestimentare şi comportamentale, să mistifice realitatea, transcedentalizând mitul şi, astfel, să se autoiluzioneze. Stratagemele se întorc, însă, ca un bumerang, asupra farsorilor. Încercând să-i trişeze pe ceilalţi, se înşeală pe ei înşişi. Deşi acceptă, în cele din urmă realitatea, Erosul, viaţa, vor plăti tribut thanatic, osmoza arhetipurilor lor nefiind posibilă decât în moarte.

Dacă în piesa lui Ion Minulescu, ***Amantul anonim***, asistam la confruntarea dintre un Don Juan scenic, lamentabil interpretativ, o sosie diminutivizantă - şi prototipul real, care descinde din ficţional, din mit, din pricina prea multor inadvertenţe operate pe filieră livrescă, aici duelul se instituie între doi combatanţi, care-şi arogă hegemonia seducţiei. Exegetul Ion Vartic, în studiul ***Radu Stanca – poezie şi teatru***, opinează că imaginarea unui dublu feminin celebrului seducător constituie una dintre cele mai ingenioase soluţionări ale unui mit universal. Încercând să descripteze germenii ipostazierii feminine, criticul remarcă: *„Comparând într-un eseu portretul Giocondei, «La mujer esencial» cu «fisionomia apasionata» unui bărbat pictat de el, «el frenetico Grieco de Toledo», Ortega y Gasset avea revelaţia unui cuplu ideal, unind pe Don Juan cu Dona Juana. La fel, Ramiro de Maeztu vorbeşte despre cei doi ca despre înfruntarea a două supreme aroganţe. De fapt, această intuiţie apare nematerializată integral chiar la creatorul mitului donjuanesc, Tirso de Molina. Dacă Dona Juana există, ea nu poate fi decât o feminitate invulnerabilă, cu conştiinţa deplină a inaccesibilităţii ei. Pe când Don Juan cutreieră lumea fără încetare, Dona Juana îşi întemeiază renumele pe dulcea ei pasivitate, pe trăirea voluptoasă a indiferenţei faţă de dramele dizgraţiaţilor săi parteneri. O asemenea Dona Juana, în germene este, la Tirso, Tisbeea, cea care iradiază în jur numai*

pasiune, ea ferindu-se însă de cătușele ei nebune, adorându-și inaccesibilitatea, ca pe un «fruct savuros», ca pe un cristal de preț"[5]. Bun cunoscător al literaturii universale, Ion Vartic identifică în ***Legăturile primejdioase*** ale lui Choderlos de Laclos un cuplu arhetipal, alcătuit din entități congruente, simbiotice spiritual, aflate sub spectrul aceleiași tentații androginice. Spre deosebire de marchiza de Merteuil, această *„femeie-căpcăun"*, cum o numea Gilbert Durand, care regizează ea însăși cerebrale proiecte de seducție, iar partenerul ei, vicontele de Valmont este un simplu executant obedient, o marionetă abulică, în creația dramaturgului român, stratagemele de cucerire ale adversarilor sunt dihotomice, ca, de altfel, și toposurile lor. Dacă Don Juan este un veritabil *globe-trotter,* peregrinând pe mapamond, într-o goană sisifică, ce implică descătușări hedoniste, Dona Juana beneficiază de enclava securizantă a propriului castel. El este un adept al exteriorității/exteriorizării, un prestidigitator al logosului, pe care-l uzitează ca mijloc de persuasiune afectivă. Dona Juana, în schimb, folosește tăcerea ca tehnică de seducție, infailibilă, fiind o adeptă a interiorității, percepută bicefal, în primul rând în sine, iar apoi într-o claustrare volitivă între zidurile carmelului, preferând recluziunea, printr-un refuz ostentativ al exteriorității, al comunicării cu lumea.

Compartimentată în trei acte, piesa ***Dona Juana*** cunoaște o restricționare evidentă a numărului de personaje, grupate în serii antinomice, Don Juan-Dona Juana și servitorii acestora, Fiorelo-Fiorela, cărora li se atașează Don Fernando, hermeneutul thanatic, a cărui identitate, în pofida indicilor premonitici, nu este decriptată decât în final. Onomastica personajelor amplifică dintru început conflictele și simetriile, dar tentația alterității este camuflată sub mantia comportamentală a acestora. Actul întâi debutează cu o conversație între Dona Juana și Fiorela, în măsură să circumscrie un crochiu estetic și acțional al stăpânei. Servitoarea, confidentă și registru contabil al cuceririlor tinerei, pare a deține rolul lui Leporello din varianta anteică, a lui Tirso de Molina. Aceasta își exprimă consternarea și nu poate pricepe frigiditatea afectivă a stăpânei, cu atât mai mult cu cât ultimul pretendent, Don Alvaro, deține, pe lângă indubitabilele calități fizice și pe acelea ale forței, dar și o superlativă situație pecuniară. Răspunsul Donei, alcătuit dintr-o avalanșă de interogații retorice, cu rol disculpator, marchează totodată disjuncția dintre ea și celelalte reprezentante ale sexului frumos. Fragmentul deconspiră în subsidiar strategiile operate de feminina gintă în domeniul erotic, ba chiar recursul la ritualuri oculte, apte să faciliteze procesul de cucerire. Dona Juana instituie un egalitarism între combatanții care vizează grațiile ei, neacordând vreo șansă, zâmbet, speranță nici unuia.

Fiorela relevă unicitatea stăpânci, care este imbatabilă tocmai din pricina pasivității, imobilității, atitudinii statuar-marmoreene. Unul dintre motivele recurente ale piesei, alături de Eros, este acela al privirii. Vladimir Jankélevich percepe în nostalgie o subspecie a îndrăgostirii. Starea de lingoare a Donei Juana, în pofida exhibării narcisiace, egolatre a sinelui, nu reprezintă decât un pretext-preludiu al iubirii viitoare. Eul nostalgic, absorbit permanent de propria-i contemplare, nu constituie decât un *ego* bovaric, narcisiac, într-o goană perpetuă a definirii sinelui. Ochiul deține abilități demiurgice, dar și malformante, deoarece impactul cu celălalt impune scindări plurimorfe ale intensității irisurilor. Michel Foucault remarcă în studiul ***A supraveghea și a pedepsi*** *„potențialul constructiv și destructiv al privirii* ***ca veghe****, ca instrument de control, și astfel de manipulare și redimensionare."*[6] Printr-un *summum* de metafore și hiperbole, Fiorela re-compune portretul stăpânci, relicfând impactul devorant, destructiv al acesteia asupra *soupirant*-ilor: *„E destul să zâmbești, și-un ocean de patimi se răscolește în jurul tău. Fiecare gest al tău e otrăvit, fiecare privire – ucigașă, fiecare pas – vrăjit. [...] Cine-ar putea oare să-ți reziste? Dac-ai lupta și tu cu aceleași arme cu care luptă femeile, s-ar găsi poate destui care să te înfrunte! Dar tu nici măcar nu lupți! Cucerești totul de la sine, peste voința fiecăruia, împotriva chiar a acestei voințe. Numai simpla ta privire înseamnă pentru bărbați înfrângerea..."* Veritabilă caracatiță senzuală, flagel al masculinității, Dona Juana este, *in facto*, conștientă de faptul că atitudinea retractilă, alături de refuzul constant al împlinirii erotice, îi oferă această aură a intangibilității, pe care și-o revendică, plină de voluptate. Infatuarea acesteia este una ascendentă, atingând paroxismul, prin habitudinea repudierilor cotidiene: *„Nu există nimic, Fiorela, care să merite răsplată din parte-mi. Nici aur, nici porfir, nici alabastru. Nu există nimic care să întrecă plăcerea pe care-o simt când tuturor ispitelor le spun: nu! Aceasta e adevărata mea voluptate: voluptatea de a mă simți liberă. De-a spune: nu! Tuturor implorărilor. O! Deliciosul meu nu! Neînduplecatul meu nu!..."* Atitudinea sadică, de felină afectivă, aflată parcă în stare de somnambulism narcisiac, este augmentată de prezența puiului de leopard, singura entitate care beneficiază de tandrețea femeii.

Primul mesager al destinului este Fiorela, servitoarea care are o adorație safică pentru stăpână, dar nu ezită s-o avertizeze, anticipativ, că lanțul respingerilor, cohorta bărbaților a căror expectanțe au fost înșelate, se vor întoarce ca un bumerang, proteic, asupra celei căreia le-a lezat și bulversat interioritatea. Replicile nihiliste din prima scenă vor fi reluate, malformat, în momentul întâlnirii dintre cei doi magi ai seducției. Vidată de sentimente de iubire, protagonista acceptă compensativ incantațiile imnice ale bărbaților, un surogat încă viabil, apt să completeze propria-i

clipsă erotică. Renumele frumuseții ei, alături de atributul inviolabilității, instituie o competiție, cu nimic inferioară, cuceririlor armatei sarazine. Atitudinea evazivă în fața erosului este explicitată printr-un aparent paradox: *„Iată de ce mă feresc de iubire. Pentru a avea cât mai multă. Iată de ce nu vreau să iubesc! Pentru ca să fiu iubită. Vreau să-mi păstrez neatins tronul meu de regină. De m-aș da, l-aș da și pe el. Și asta nu vreau. [...] Nimeni nu m-a avut, Fiorela, nimeni nu mă va avea. Dona Juana e o zeiță pe care n-a izbutit s-o cucerească nici învingătorul flotelor sarazine, nici călătorul îndepărtatelor continente!"*

Elementul perturbator - și totodată generatorul intrigii - este Don Fernando, alias Moartea. Travestiul, asumat provizoriu, prezintă similitudini cu piesa lui Victor Eftimiu, fiind inversați doar polii sexuali. Astel, emisara thanatică din ***Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, Bufonul și Moartea*** are o identitate transparentă prin mimesis multiplu, deținând cumul de funcții și operând deghizări succesive, unica ei dolcanță fiind aceea a posesiunii depline a lui Don Juan, într-o îngemănare nupțială funerară. Aici, însă, Don Fernando este adoratorul cel mai tenace, înnoindu-și cotidian disponibilitatea și dorința de luare în posesie a Donei. Descrierea fizică a acestuia deconspiră travestiul, dar, în pofida limbajului metaforizat, indicii sunt comprehensibili. Cecitatea Donei Juana, privarea temporară de abilități hermeneutice, o fac incapabilă să decripteze identitatea reală a lui Don Fernando. Prezență oraculară, acesta este în egală măsură și un ins congener destinului, având posibilitatea de a elabora pronosticuri, pe care, ambiguu le înfățișează celor vizați.

Don Fernando pare a deține și rolul corifeului din teatrul antic, fiind singurul care cunoaște dinainte sfârșitul poveștii, ca un demiurg-mediator al Erosului, dar și al Thanatosului. Apariție spectacular-hidoasă, acesta nu poate fi radiografiat de Dona Juana, din pricina măștii, a exteriorității, vestimentația acționând ca un agent securizant al clandestinității. Protagonista are parte de o punițic multiplă: se sustrage voluntar ademenirilor hedoniste, pentru a nu fi frustrată ulterior de ele, își mistifică identitatea, prin jonglerie și farsă, este vindicativă din pricina unor false obiecte incriminante, erata comportamentală angrenând un mariaj cu Don Fernando, alias Don Morte. Prospecțiile itinerariului erotic etalate Donei Juana nu suscită redimensionări acționale din partea ei, în pofida aserțiunilor șocante și aparent necreditabile: *„Se apropie ora când nu vei mai cuceri, vei fi cucerită.[...] Căci după ce vei cădea și tu, ca oricare alta, pradă dragostei, nimeni nu te va mai râvni, nici unul, afară de mine, nu te va mai dori. Și atunci, când disprețul tuturor te va urmări, când nicăieri nu vei scăpa de râsul sarcastic al iubitului ingrat,*

mă vei accepta firesc, ca pe un balsam, ca pe o mântuire." Don Fernando operează o persuasiune inversă, inculcând şi mai mult în spiritul femeii dorinţa de supremaţie, de maestru incontestabil al seducţiei.

Semnalând prezenţa în oraş a lui Don Juan, mediatorul erotic subliniază lipsa acestuia din panoplia cuceririlor femeii şi, în descendenţa eseistului spaniol, Ramiro de Maeztu, diagnostichează personajul drept cea mai mare provocare lansată vreodată sexului frumos. Îndoindu-se de capacitatea tinerei de a-l îngenunchea, machiavelic, o determină să pariez ca, în cazul în care Don Juan o va învinge, va consimţi să i se abandoneze. Dona Juana nu are revelaţia faptului că, rămăşagul erotic camuflează, în subsidiar, unul cu moartea. Deşi nu s-au văzut, atleţii senzualităţii, Don Juan-Dona Juana, incoercibili afectiv, sunt convinşi că în turnirul seducţiei, fiecare va fi învingătorul celuilalt.

Exegeta Monica Spiridon identifică în cartea ***Melancolia descendenţei***, trei planuri semantice ale piesei: *literal*, *alegoric* şi *anagogic*. Cel dintâi, facil identificabil, se concretizează prin prezenţa dubletelor stăpâni şi servitori, valeţii părând o copie deformată a celor dintâi. Planul alegoric înglobează o lume semantică şi arhetipală, eroii fiind victime a propriului lor renume: *„Cele două personaje întrupează mitologii complementare, ducând o existenţă statornică în tipar, din vremuri imemoriale"*[7]. Motivaţia decesului lor survine ca urmare a unor tentative de evaziune din arhetipal, din destinul livresc, mitic, care le-a fost prescris. Cel din urmă plan, cel analogic, se axează pe apetenţa lui Radu Stanca pentru teatrul poetic, metaforic. Teatralitatea piesei este exteriorizată, exhibatorie, opunând lumea claustrantă a scenei, teatrului lumii, care înglobează deopotrivă măşti, *imbroglio*-uri, ficţionări, mistificări ale identităţii. Trişeria auctorială se concretizează prin inversarea polilor ecuaţiei, a raporturilor dintre interioritate şi exterioritate, fiecare fiind, *à rebours*, sosia înşelătoare a celeilalte.

Dramaturgul întreţine savant suspansul, tergiversând cu măiestrie momentul întâlnirii directe dintre protagonişti. Un surogat provizoriu îl reprezintă conversaţia dintre Fiorela şi Fiorelo, amplificând lanţul similitudinilor. Valetul radiografiază insaţiabilitatea senzuală a stăpânului său, perceput ca un nemulţumit perpetuu, *„veşnic în căutare"*, personajul putând fi circumscris Don Juanului nordic, de factură romantică, care, prin prisma asercţiunilor lui Ramiro de Maeztu este perceput drept un peregrin care aleargă pe mapamond, într-o tentativă sisifică de descoperire a femeii ideale. Modalităţile lui acţionale se pliază perfect portretului seducătorului lui Tirso: epicureu, cinic, dezabuzat, de o distributivitate sardanapalică. Congeneri, cei doi servi decid să se căsătorească,

pecetluindu-şi legământul printr-un talisman, respectiv un pumnal, obiecte fatidice. Ambii slujitori îşi ţin perechea departe de stăpânii lor, atât din gelozie, cât şi din conştiinţa inexpugnabilei lor forţe de atracţie. Dialogul stăpân-valet deconspiră infatuarea tipic hispanică a protagonistului, convins de faptul că adversara nu este decât *„o mică senioritâ provincială, cu nazuri"*, facil abordabilă. Singura voluptate şi element insolit îl constituie, în opinia lui, pariul pus cu Don Fernando, jocul cu moartea constituind o oază resuscitantă din banalitatea şi platitudinile cotidiene.

Prima întâlnire dintre Don Juan şi dona Juana se derulează în toposul securizant al alcovului femeii, marcând confruntarea dintre două entităţi dihotomice, dar şi complementare. Atitudinea ei, condescendentă, se converteşte într-o tentativă decriptare a arsenalului donjuanesc, asumându-şi masca unui discipol obedient, care-şi însuşeşte didactica erotică. Mecanismele de articulare ale stratagemelor celor doi sunt contrastare: edificiului ei de tăcere, el îi opune valenţele persuasive ale cuvântului, folosind o reţetă lingvistică unică, dar care capătă accente de virtuozitate prin reiterări constante. Suverana tăcerii are acum revelaţia misterului cuceritorului, a cărui forţă magnetică este concentrată în cuvânt, în felul zicerii: *„Înţeleg acum, Don Juan, care este taina ta. [...] Orice bărbat vorbeşte unei femei despre dragoste. Dar numai Don Juan ştie vorbi despre dragoste în aşa chip încât nici una nu are putere să ocolească dragostea"*. Întocmai ca în piesa lui Michel de Ghelderode, ***Don Juan sau amanţii himerici***, femeia beneficiază de protectoratul adulaţiei doar atâta vreme cât adoptă recluziunea în turnul de fildeş al noncomunicării. Surzenia ei volitivă funcţionează ca o centură securizantă, ale cărei valenţe se disipează în momentul în care îşi pierde imunitatea la vorbe. Cu o temeritate inconştientă, Dona Juana îşi provoacă destinul, obligându-şi partenerul s-o trateze ca şi pe suratele ei, să-i *„recite"* poezia dragostei. Eufonia melodică a vocabulelor, cu repertoriu impus, *(„Vorbeşte-mi despre moarte, Don Juan, despre moarte şi dragoste")*, contrapunctează piesa, oferindu-i un pilon muzical similar operei ***Don Giovanni*** de Mozart.

Actul II revine circular la decorul iniţial, pentru a marca mai pregnant mutaţiile produse în conduita femeii, ravagiile afectului, starea de lingoare, serafismul sentimentelor, dilatarea irisurilor. Nuanţând efectele metamorfozante ale ochilor îndrăgostitului, eseista Andreea Deciu, în cartea ***Nostalgiile identităţii***, defineşte fenomenul drept: *„Acea privire neîntreruptă care aspiră la o fixare a Celuilalt, încearcă să îi prevină dispariţia; ochii mijiţi într-o veşnică, vigilentă contemplare a îndrăgostitului sunt un fel de pândă menită să pună stăpânire pe alteritate, să o păstreze perpetuu în prezenţa Sinelui.*

Dar o asemenea înstăpânire presupune totodată o invadare a Celuilalt, care îi mistifică şi obiectualizează identitatea; forţându-l la o prezenţă permanentă, sinele îl somează de fapt să nu se schimbe, să amorţească în acea ipostază unică, altminteri efemeră, în care Celălalt e iubit. [...] Periodica întrerupere a privirii obligă Sinele la un dublu contact, aparent contradictoriu, cu alteritatea: unul de rememorare, altul de uitare."[8] Sigurul remediu al rezistenţei la alteritate pare a fi dedublarea.

Din punct de vedere erotic, în pofida nimbului de femeie fatală, Dona Juana este o novice, o neiniţiată virginală, în raport cu iradierile afectului. Este motivul pentru care nu poate să-şi definească starea, ci doar să-i descrie simptomele. Contrar evidenţei sentimentale, femeia se obstinează în a nu-şi recunoaşte îngenuncherea. Concesiile făcute în numele crosului sunt prezentate ascendent. Pentru a-l mai vedea pe Don Juan, acceptă să se deplaseze ea, noaptea, la locul de întâlnire, să-şi părăsească habitatul securizant, deşi toţi adoratorii de până acum au fost obligaţi s-o viziteze. Prezenţa lui Don Fernando, care-i reaminteşte termenii pariului, o face să realizeze că unica posibilitate de a-şi garda nealterat nimbul evasimitic este aceea a travestiului. Fluctuaţiile afective, dubiile că promisiunile bărbatului ar putea fi încălcate, intensifică dramatismul tramei. Abia acum este conştientă de faptul că nu reprezintă decât un actor al scenariului pre-scris, că trebuie să descopere o modalitate conciliantă, aptă să împace structura bicefală a personalităţii ei: armura mitică şi destinul de femeie îndrăgostită, care-şi reclamă dreptul la împlinire erotică.

Alegerile, manihcice, implică sciziuni dramatice: acceptul întâlnirii echivalează cu mărturisirea francă a înfrângerii, atitudinea retractilă însă, defensiva în faţa invaziei crosului, o videază de potenţialitatea reîntrupării cuplului androginic. Decide să-l întâlnească, operând un travesti dual: asumându-şi o identitate falsă, aceea a Fiorelei - şi totodată vestimentaţia acesteia, un *imbroglio* invers faţă de varianta comediografică a lui Molière, ce cunoaşte însă o simetrie acţională, Don Juan recurgând la aceeaşi stratagemă. Motivaţiile gestului sunt explicitate de protagonistă: *„Nouă nu ne este îngăduit să fim îndrăgostiţi. Ce-ar mai rămâne din măreţia noastră dacă s-ar şti că şi noi iubim? Nimic, nimic. Praf şi pulbere s-ar alege din slava noastră nemuritoare. E împotriva firii ca noi să iubim. Înţelegi? E împotriva destinului nostru. Dragostea, care pentru alţii e un început, pentru noi e sfârşitul"*. Ficţionarea devine creditabilă din pricina carnavalului, ipostază pe care o vom regăsi ulterior şi în piesa lui Michel de Ghelderode, dar şi a măştii, care camuflează identitatea reală. În opinia Laurei Pavel, în articolul ***Dona Juana – un hibrid sexual***, *„masca la Radu Stanca declanşează* ***malentendu*** *şi*

quiproquo-*ul comic cu consecinţă tragică, a nerecunoaşterii absolute a celor doi amanţi".*[9]

Cea de-a doua întrevedere se derulează sub semnul mitului platonician al androginului, a revelaţiei, a arhetipului dual (animus-anima), fiecare constituind jumătatea complementară a celuilalt. Re-găsirea, pre-scrisă, stârneşte rumori eschatologice, unirea celor doi prefigurând sfârşitul lumii. Poetica atmosferei antrenează şi ea maniheisme între metafora luminii, ca simbol al erosului, a vieţii şi întuneric, un preludiu al morţii. În pofida travestirii, a aparenţei, exterioritătii, Don Juan-Dona Juana se recunosc şi reuşesc să-l înşele provizoriu pe hermeneutul thanatic, Don Fernando, care, pentru prima dată în viaţă, ia masca, deghizarea, drept realitate. Incandescenţa senzorială e semnalată de femeia îndrăgostită: *„Ne dorim poate de la începutul lumii, de când fiinţa noastră s-a rupt în două, pierzându-se o parte de alta".* Aserţiunile lui Jacques Derrida referitoare la *mitologia albă* sunt viabile şi pentru textul alegoric al lui Radu Stanca: *„Pe canavaua preexistentului, semnele vechimii, ale arhetipalului sunt gravate cu cerneală albă. Ceea ce e profund, interior, s-a decolorat; dar nu s-a şters de tot, are o exterioritate latentă, care poate fi înviată, silită să se manifeste.*[10]"

Jocul dintre aparenţă şi esenţă, realitate-mască îmbracă mantia tragicului prin dialogul deconcertant dintre stăpâni şi valeţi. Cei doi suverani ai seducţiei devin sinceri cu sinele, arborându-şi sentimentele, dar algoritmii fidelităţii, talismanul şi pumnalul, oferiţi ca gaj al perenităţii afective, funcţionează ca instrumente letale. Ioana Lipovanu remarcă similitudinea acestor aparente probe de infidelitate cu batista Desdemonei văzută de Othello în mâna lui Cassio, constituind capcane, pretexte dramatice, apte să prefigureze emanciparea destinului tragic, care rezidă emergent din structura personajelor: *„Vina se află «în istorie», mai ales în istoria relaţiilor dintre absolut şi relativ.*[11]" Eroarea comisă de cei doi protagonişti constă în faptul că acceptă explicaţiile furnizate de servitori, orgoliul lezat funcţionând ca o frână, ce eludează descoperirea mobilurilor veridice, persuadaţi că dovezile incriminatorii sunt date suficiente, care atestă mitomania şi mistificarea celuilalt. Episodul deconspirării probelor de infidelitate, stârneşte eroului dubitaţii hamletiene, gnomice, într-o tentativă de re-descoperire a alterităţii, după ce Sinele, sancţionat afectiv, l-a condus înspre o stare de haos a interiorităţii. Lamentaţiile melodramatice, se convertesc într-un rechizitoriu al esteticii donjuaneşti: *„În toate femeile de până acum te-am căutat pe tine, iubito. Aproape în toate te-am aflat câte puţin. Doar în tine din tine nu aflu nimica".*

Ultragiată, Dona Juana decide să-i etaleze lui Don Fernando travestiul, recunoscând pierderea rămăşagului. Din dorinţa de a se mistifica

pe sine şi de-al înşela pe acesta, eroina devine victima dual㠹 a destinului prescris şi a celui autofabricat. Dubla trişeric㠹 a protagoniştilor valideaz㠹 victoria Jockerului destinului, a lui Don Fernando, cel care, cunoscând de la început finalul poveştii, a pariat perdant pentru cei doi. Abia acum măştile sunt decriptate, atât cele aparente, ale protagoniştilor, cât şi identitatea real㠹 a lui Don Fernando, alias Don Morte. Acceptul apariţiei spectrale, act autoflagelant, se vrea pentru Dona Juana un ritual profilactic, care să-i sumită masochist depicdestalizarea, îndepărtarea de arhetip, conferită de înfrângerea cerbiciei sale afective. Proclamându-şi fraternitatea cu Erosul, corifeul Don Fernando rezumă tragismul personajelor, iniţiaţi, care nu au avut abilitatea de a decoda semnele premonitice ale sorţii: *„Căci dragostea, Dona Juana, este sora mea, sora lui Don Morte, nu sora vieţii, aşa cum credeai tu. Ca şi Don Juan ai crezut că poţi să încredinţezi dragostei vicleşugul cu care ai vrut să mă înşeli. Dar ea, dragostea, mi l-a dezvăluit mie. [...] Dona Juana şi Don Juan – două fire de mătase pe care viaţa le-a depănat, dar pe care numai eu ştiu a le înnoda. Dona Juana şi Don Juan – două tulpini cu ramurile despărţite în lumină, dar cărora eu, acolo jos la mine, în neant, le-am unit rădăcinile. [...] Peste umerii goi ai zilei va cădea, în curând, linţoliul fără de sfârşit al renunţării. Ceasurile se vor confunda în oceanul îndoliat al veşniciei. Dona Juana şi Don Juan – nefericiţilor amanţi, noapte bună!"*

Piesa lui Radu Stanca resuscită, într-o manieră insolită, valenţele poliedrale ale mitului donjuanesc, prin soluţia descoperirii unui fraternal dublu al eroului arhetipal. Accentul de insistenţă este permutat asupra variantei feminine, entitate ce pare a-şi devansa maestrul, prin ostentativa infatuare, insolenţă, glacialitate, conştiinţă de castă, ce nu ezită, egolatru, narcisiac, să se proclame zeiţa neîngenuncheată a amorului. Duelul dintre cei doi lideri ai trişeriei afective angrenează stratageme ale înşelătorici, adevărate capcane camuflante ale realului. Reţetele stereotipe ale seducţiei sunt viabile şi-n cazul eroilor care, iniţial, par a opera un amiabil schimb de experienţă întru virtuozitate erotică. Suveranul neîncoronat al înşelăciunii este Don Fernando, hermeneut avizat, care citeşte înaintea celorlalţi cartea vieţii. Eroii par circumscrişi antitezei pirandelliene, (cultivată şi de Montherlant în ***Le mort qui fait le trottoir***, subintitulată ***Don Juan***) dintre personaj-interpret, esenţă-mască, aparenţă, veridic-virtual-imaginar. Analizând finalul piesei, exegeta Laura Pavel conchide: *„Prin urmare, figura sexualizată a mitului primeşte, la autorul lui* ***Corydon****, chipul bicefal al unor Don Juan şi Dona Juana devorându-se reciproc, de vreme ce recunoaşterea mutuală survine doar în moarte. Anacronici şi extrem de contemporani totodată, ei se recunosc în sens abisal, hegelian, nerecunoscându-se mai întâi [...] şi*

ajung să se reflecte, unul pe celălalt fiecare în parte, în oglinda anamorfică a unei relații parcă sororale, de tip incestuos"[12].

O viziune proletcultistă, imundă:
Paul Everac – Don Juan în Grădina Icoanei (1958)

Una dintre cele mai grobiene interpretări alocate personajului mitic aparține lui Paul Everac, a cărui realizare epică poate fi circumscrisă proletcultismului. Interferența registrelor stilistice, melanjul dintre vocabulele argotice, de jargon sau ale unei lingvistici semidocte, conturează o atmosferă decadentistă, supusă convenienței sociale. Titlul înșeală orizontul de receptare, atât din punctul de vedere al protagonistului, care își pierde aici prerogativele arhetipale, cât și în ceea ce privește habitatul, cu onomastică stranie. Aparentul topos edenic camuflează o enclavă a antipudibonderiei. Perimetrul de expansiune erotică al eroului este unul restrictiv, gama feminină înglobând doar reprezentante ale clasei de mijloc.

Trama debutează cu descrierea unei aventuri pasagere, avute cu Paula, o funcționară, atrasă de umorul său grosier și veleitățile intelectuale pe care și le arogă. Accasta îl consideră inteligent ca urmare a tratamentului aplicat femeilor din anturaj, o radiografiere purulent depreciativă a sexului slab: *„Pe cucoane, în special, le lua peste picior. Râdea de împopoțonarea unora – **pupezele** -, de corpolența **balenelor**, de arțagul **ciocănitoarelor** care-și băteau bărbații la cap, sau de **gaițele** gălăgioase care se așternuseră pe chef. Lumea era împărțită acum între animale cu pene și patrupede, și toate se mișcau comic, făcând lucruri năzdrăvane."* Eroul reușește să-și persuadeze partenera printr-un transfer de culpă și, în pofida lexemelor rudimentare și a tacticilor demonetizate, o convinge de faptul că este o victimă inocentă a fascinanților ei nuri. Onomastica personajului reprezintă un adjuvant al decodării lui comportamentale, numele Ion Trestioreanu sugerând maleabilitatea și, într-o oarecare măsură, melancolia protagonistului. Acesta, erodat la școala cuceririlor bulevardiere, știe să alterneze antrenant logoreea intelectualizată cu tăcerea deconcertantă. Elogiile lui par mai degrabă niște imprecații la adresa feminității. Premisa de nevinovăție virginală a femeii, inculcate ca o dorință de prelungire a duratei senzoriale, este rapid discreditată, prin avertismente asupra conduitei lui afective: *„Sunt sincer, tovarășa mea de-o noapte, dar nu mă aprind. Evul nostru nu tolerează înflăcărările sterile. Suntem în vremea antibioticelor care opresc promiscuitatea toxică a dragostei.[...] Urăsc hemoragiile, în special cele pasionale"*.

Personajul este, conform accepțiunii lui Thomas Mann și a lui Nicolae Breban mai târziu, *„un trântor sentimental"*, care parazitează femeile

aparţinătoare altor bărbaţi. Paula era iubita lui Gigi Burtea, Ella Maroşan – căsătorită etc. Ca preludiu senzual, Ion Trestioreanu le serveşte aspirantelor la titlul de amantă, versuri din Blaga şi Baudelaire, dozând cu parcimonie potpuriurile lirice, pentru ca nu cumva, un supradozaj să angreneze confesiuni prea consistente din partea lor. În pofida faptului că în trecut a deţinut cocoşei, habitatul lui este unul pauper, vidat şi de plafonantele bibelouri-kitsch, pe care le-a donat cu altruism vizitatoarelor. Femeile sunt inventariate pecuniar, în funcţie de efortul financiar depus pentru persuadarea lor, afectul fiind permanent cuantificat şi contabilizat. Bovaric, personajul îşi motivează insaţiabilitatea şi distributivitatea senzuală, ca urmare a căutării frenetice a femeii inabordabile. Singurul deliciu în acest maraton hedonist îl reprezintă ultragierea, sentimentele de indignare stârnite reprezentantelor sexului slab, motiv pentru care este contrariat în momentul în care constată că Paula pare doar emancipată. Contaminările dramaturgice ale lui Paul Everac sunt perceptibile şi în această tramă, personajul-narator practicând descori solilocul sau vizualizându-şi, obiectivat, ca un simplu spectator, propriul itinerar spiritual.

În vârstă de 36 de ani Ion Trestioreanu decide să se prezinte la Personal, pentru a renunţa provizoriu la statutul de parazit social, ipostază proletcultistă, indigest inserată în textura epică. Limbajul, de lemn, asezonează peroraţiile insului, care şi-a regizat anticipat, în oglindă, mistificarea biografică. Morbul ficţionării îl face să proclame că nu-şi doreşte decât să câştige o bucată de pâine, (*„n-am decât o singură moşie: cinstea"*), ba chiar să devină pionier al construcţiei socialismului, fiind *„mai degrabă engel-ist decât marxist"*. Sterilitatea la nivel profesional din ultimii 10 ani este pusă pe seama doctoratului, pasiunii incandescente pentru studiul ştiinţific. Apariţia Paulei, în ipostaza de secretară, sistează potenţiala angajare, personajul arborându-şi încă o dată mantia tragică, considerând femeile frâna ascensiunii lui sociale.

Plimbarea ritualică prin oraş constituie prilejul afişării ostentative a disponibilităţii, dar şi al rememorărilor aventurilor trecute. Gigolo arivist, Ion Trestioreanu este temporar scutierul unei *„blonde dezmăţate"*, relaţie neconstrictivă din punctul de vedere a distributivităţii sexuale. Personajul deţine veleităţi de diagnostician al anturajului purulent hedonist: *„Sperau toţi să se mântuie prin eros, să-şi lărgească limitele existenţei lor omeneşti, să comunizeze: dar comunitatea era mică, spasmul trecător, şi a doua zi se găseau în aceleaşi identităţi ciuntite, întinzând obosit rămăşiţele de braţe către o nouă cuprindere. Unele vroiau să plece cu el, printre oameni comuni, să-l vadă cum seduce «fufele» şi «pipiţele», ca nişte consiliere cu experienţă care pot aprecia un lucru bine făcut. Altele, îl asigurau că şi ele sunt în criză*

și doresc să meargă să întâlnească alți oameni, bărbați adevărați, strungari, hamali, mineri, care trebuie să fie interesanți, chiar foarte interesanți".

Unul dintre puținele pasaje bine realizate ale textului este acela care angrenează dubiile personajului referitoare la propria alteritate. Dilematic, croul se întreabă dacă nu cumva habitudinea cabotinismului a operat o mutație, astfel încât propria fizionomie și masca s-au melanjat simbiotic. Deși referirea se face la masca percepută ca instrument ezoteric, securizant, observațiile din ***Dicționarul de simboluri*** al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrand, sunt pliabile și textului lui Everac: *„Masca și purtătorul de mască se intervertesc rând pe rând, iar forța vitală condensată în mască poate pune stăpânire pe cel ce se pusese sub ocrotirea ei: protectorul devine astfel stăpân. [...] Actorul care-și pune o mască se identifică, în aparență sau prin apropiere de tip magic, cu personajul reprezentat. Masca este așadar simbolul unei identificări.*[13]" Similar personajului sorescian Iona din drama parabolică omonimă, Ion Trestiorcanu are senzația că este un prizonier donquijotesc al ratării erotice, acceptând compensativ surogate provizorii, în vreme ce femeia *„pe care aș putea-o iubi este pe trotuarul celălalt, merge cu tramvaiul în direcția cealaltă."*

Întâlnirea cu o fostă amantă, Ella Maroșan, stârnește efuziuni nostalgice eroului, cu atât mai mult cu cât aceasta este singura entitate care l-a înțeles, ba chiar înșelat, reușind performanța de a manipula simultan trei bărbați. Conversația nu eludează modalitățile de seducție, imuabile, viabile încă, în pofida trecerii timpului, personajul fiind un contabil cantitativ, nu calitativ al feminității: *„Și să nu crezi că am micimea de a le alege. Cum vin. Trei zile, pe urmă ușa. Bineînțeles, totul cu sos remoulade lirico-filosofico-macabru. Tu îmi cunoști vechile trucuri."* Lamentațiile cu privire la îmbătrânire, prezente și la Gustave Levasseur în ***Don Juan moșneag***, nu comasează efluvii de comprehensiune din partea interlocutoarei, care intuiește veritabilul motivul ce camuflează manifestările crocodiliene ale bărbatului, și anume faptul *„că i-a scăpat una".*

Impasul existențial al seducătorului este unul degringolant. Revenirea la domiciliu constituie o corvoadă, cu atât mai mult cu cât acolo îl așteaptă Nona, balast erotic de care a fost atras odinioară, din pricina onomasticii monahale. Legătura cu aceasta este rezumată lapidar: *„Nona avusese inițial toate abandonurile posibile, dar nici o inițiativă".* De un alt tratament beneficiază Renate, nemțoaica virginală cu acnee, tovarășa unor interminabile conversații, pe care o mitraliază grobian cu invective referitoare la propria-i estetică, mimând o amnezie erotică sporadică: *„Și mai aveam parcă ceva... dar nu mai țin minte. A, da. Vream să-ți spun să fii a mea, dar am uitat, cum naiba? [...] Acum e târziu... Du-te acasă și fă nani..."*

Ateu, se deplasează la biserică de Bobotează şi la Înviere, dar doar pentru a contempla corpurile feminine. În plus, într-o lume desacralizată, întâlnirea palpabilă cu dumnezeirea este considerată un *„rendez-vous pe care-l ratez întotdeauna"*. Gradual, eroul începe să fie cuprins de un sentiment de ură faţă de reprezentantele gintei feminine, entităţi percepute canibalic, în ipostaza de devoratoare a fiinţei lui. Plin de infatuare egolatră, eroul se autoproclamă: *„Eu sunt universalul"*. Amintirea nostalgică a ravagiilor operate altădată asupra femeilor, deconspiră şi trişcrii acţionale, promisiunea vană a unei virtuale căsnicii. Astfel, Ginei îi face apologia mariajului, idilizând instituţia matrimonială, inculcându-i speranţe, iar în finalul peroraţiilor îi solicită sadic, nonşalant, să-l invite la nuntă. Sporadic, ca un laitmotiv, revine imaginea Paulei, personajul realizând abia acum că aceasta este inabordabila peren căutată.

Ultimul capitol penelează o faună promiscuă, a lumii interlope. Maestrul de ceremonii al imundei reuniuni este Fane, nepotul lui Baldovin, ins rudimentar, care nu ezită să defloreze iubitele amicilor. Tovarăşul lui, Fifi Buliga, este homosexual, cei doi alcătuind un cuplu inedit, pervertit. În prezenţa lor, protagonistul are senzaţia dedublării, a multiplicării proteice, dar şi uniformizante, iar anturajul este acuzat în subsidiar de rapt ideatic: *„Aceste replici erau ale lui. Tresări. Aceşti oameni erau el. [..] Erau ipostazele lui, oamenii aceştia"*. Finalul nu este nici măcar deschis, doar ratat. Văzând-o pe Paula în compania unui bărbat, agentul piric erotic îl crodează, dar preferă, retractil şi laş, evaziunea.

Mitic versus biblic:
Teodor Mazilu – Don Juan moare ca toţi ceilalţi *(1970)*

Într-o culegere de interviuri a lui Andrei Strihan, ***O aventură estetică cu Teodor Mazilu***, dramaturgul abordează problema mitului, dar şi a demitizării. Autorul se dezice de tagma de-constructorilor, percepând demitizarea ca pe un demers facil, spulberarea ideatică a arhetipurilor, conturând premise favorabile apariţiei unor contra-mituri. Din punctul de vedere al lui Tudor Mazilu acţiunea demolatorie a acestor creatori nu reprezintă decât un pretext narcisiac, apt să le pună în valoare valenţele intelectuale. Relevând tentaţia general-umană de a-şi construi un mit al alterităţii, nevoia egolatră a omagierii sinelui, scriitorul îşi expune franc opiniile în privinţa încărcăturii simbolice a realizării dramatice: *„Această poziţie, acest mesaj am vrut să-l transmit prin piesa **Don Juan moare ca toţi ceilalţi**, piesă în care revolta individului faţă de imaginea pe care şi-a construit-o şi care, odată construită, încearcă să-l acapareze, să-l împiedice să trăiască cu tot ceea ce nu este viu*

în el. În acest sens, mitul poate să fie o piedică serioasă în realizarea individului. Relaţiile vii se stabilesc între oameni, nu între mituri. Între două elemente artificiale nu se poate stabili decât un raport artificial. Deci, în acest sens, uman şi viu, trebuie înţeleasă sila mea faţă de mit, şi nu ca un protest faţă de mit şi mitologie, în sensul lor artistic.[14]" Interesantă este viziunea dramaturgului asupra reprezentantelor sexului frumos. Acuzaţia de mizantropie şi mosoginism, incumbată deseori, este repudiată disculpant, autorul operând rectificări estetice. Astfel, principalul cap de acuzare al *„întunecatului meu misoginism"*, este grefat pe observaţia faptului că portretele feminine nu sunt încărcate de o aură metaforizantă, ci prezentate în manieră veridică, realistă, cu pigmenţi naturalişti. Considerând că bărbaţii sunt culpabili de crearea acestei viziuni hipertrofiate, neautenticiste a feminităţii, scriitorul îşi ia ca avocat al apărării propriul personaj: *„Nu spune Don Juan din piesa mea [...] că femeile au despre amor o imagine stabilită de literatură, de film, de TV şi aşteaptă ca viaţa să le confirme această relaţie falsă, iar bărbatul inteligent se conformează acestei imagini trase de păr? Femeile sunt însă primele care se arată sincer mirate de misterul creat în jurul lor. Şi nici o femeie n-are sentimentul că e o enigmă. Donjuanii au ştiut întotdeauna asta, şi de aici, victoria lor.*[15]" Automistificarea şi bovarismul activat ca urmare a ingerării livreşti, pantagruelice, de către exponentele sexului frumos au fost deja relevate şi în piesa minulesciană ***Amantul anonim***, în care legendarul personaj este confundat cu propriile sosii, cecitatea femeilor fiind una volitivă: preferă un surogat mediocru, în măsură să le împlinească expectanţele, în detrimentul prototipului, repudiat pe motiv că nu corespunde imaginii ficţionale pe care şi-au creat-o despre el.

Teodor Mazilu continuă procesul de umanizare al eroului în piesa ***Don Juan moare ca toţi ceilalţi***. Protagonistul lui, modern, citeşte Paris Match-ul, discută despre propria-i legendă şi despre multiplele-i elogii adresate de-a lungul veacurilor. Dacă Don Juanul lui Marin Sorescu se metamorfozează demitizant în şoarece de bibliotecă, (aceasta *„după ce a consumat tone de ruj"*), saturat de a-şi satisface zilnic norma de sexualitate şi fugind de femeile care-şi cer dreptul ancestral la posesie fizică, personajul lui Mazilu, victimă oprimată a propriei legende, acceptă să se bată în duel, deşi e un fricos incurabil, doar motivat de aspectul eroic pe care i-l impune mitul. Sugestiile mortuare, prezente anticipativ încă din titlu, consolidează tendinţa de depiedestalizare a eroului, supus antimitic destinului implacabil al efemerităţii condiţiei telurice.

Subintitulată *tragi-comedie într-un act*, piesa deţine un număr restrâns de personaje, echivalenţa numerică masculin-feminin fiind echitabilă. Din scenariul onomastic arhetipal nu este păstrat decât numele lui Don Juan, ceilalţi reunind, într-o triadă, contemporaneitatea cazonă, (Gardianul), recursul

la un timp mitic, (Maria Magdalena), dar şi la unul istoric, (Maria Antoaneta). Indicii spaţiali sunt încartiruiţi într-un un tablou unic, care are abilitatea de a se transforma, inversând doar epitetele calificative, dintr-o *„locuinţă feerică şi sumbră"*, într-o carceră *„sumbră şi feerică"*, sugerând reiterarea scenariilor, motivul lumii ca scenă, ideea zbaterii pe loc, în pofida multiplicării, aparent plurimorfe, a rolurilor.

Piesa debutează prin prezentarea unui dialog dintre Don Juan şi Maria Magdalena, în care păcătoasa biblică, metamorfozată aici în veritabilă Dona Juana a prostituţiei, se plânge de asaltarea-i perpetuă a nici mai mult, nici mai puţin de 100.000 de reprezentanţi ai gintei masculine. În articolul ***La sexualité comme maladie transmissible***, Jean Baudrillard vede în hărţuire *„abilitatea femeii de a reaprinde dorinţa.*[16]" Imaginea parodică a isterici erotice bărbăteşti este similară, în opinia femeii, Carnavalului din Rio. Exegeta Monica Spiridon, în studiul ***Melancolia descendenţei*** reliefează structura binară a textului, compartimentat în *contra-tipuri* şi *echi-tipuri*: *„În scenă deschisă, sau doar în culise, evoluează descendenţi ai unei tradiţii heteroclite: Don Juan, Isus Cristos, Maria Magdalena şi Maria Magdalena. Agentul de legătură dintre lumea sacră şi cea profană este Maria Magdalena, o curtezană oarecare, neobosită postulată în căutarea unei poziţii mai bune în schema mitică. Expresia nu este deloc potrivită, căci piesa lui Mazilu* ***are asupra arhetipalului, o viziune quasi-birocratică****. Locul* ***virtuozului****, care cântă pe strunele rolului ca pe o vioară, scoţând acorduri măiestre – Don Juanul «interpret» al lui Breban, Rostand sau Radu Stanca – a fost uzurpat de un meseriaş oarecare. Perspectivei* ***estetice*** *i se substituie una* ***pragmatică*** *şi* ***administrativă****.*[17]" Maria Magdalena tentează sporadic să corespundă onomasticii biblice, dar transpunerea empatică eşuează deoarece, în pofida faptului că-şi afişează ostentativ sila faţă de epuizările senzuale cotidiene, este un serv al carnalului, o nimfomană, o adevărată caracatiţă sexuală.

Pentru a răspunde avalanşei de epistole, femeia şi-a angajat o secretară, comportându-se ca o divă cinematografică. Don Juan mimează invidia, constatând o scădere alarmantă a numărului victimelor. El o consiliază condescendent-ironic să fie mai puţin intransigentă cu adoratorii, deoarece aceştia plătesc impozite, manifestare pecuniară ce contabilizează dreptul la expectanţe afective. Invazia cuceririlor erei tehniciste, a radioului, este semnalată în subsidiar, surzenia temporară a femeii, fiind asumată ca urmare a suprasaturaţiei imnice, idolatre, încantaţii ale fascinanţilor ei nuri, pe care nici Rilke nu-i poate ignora. Spre deosebire de eroina lui Stanca, personajul lui Mazilu este vidat de atitudini gnomice, privilegiu rezervat, în epoca actuală, doar oamenilor înstăriţi: *„Eu nu-mi permit luxul de a avea o viaţă interioară.[...] Eu m-am resemnat cu ideea de a fi un «monstru sacru»"*. Identitatea mitică îi

conferă disponibilități hermeneutice, dar și demiurgice. Rolul arhetipal al valeților este acum deținut de secretari, adevărați discipoli ei erotismului cărora, dictatorial, le oferă rețete de seducție universal valabile pentru orice admiratoare. Beatitudinea aservită nimbului mitic înglobează și manifestările livrești sau melodice: *„Îmi place să știu că Mozart a scris pe baza existenței mele o muzică divină... Molière, Shaw, Frisch, Byron, toți s-au simțit datori să se ocupe de mine, **sunt un mit care nu poate fi ignorat**"*. Egolatria exhibatorie a fantoșei arhetipale va funcționa ca un bumerang în momentul în care eroul are revelația disjuncției incompatibile dintre personalitatea mitică, virtuală și sinele real. Maicut al afectului, personajul își asumă obedient, empatic, comportamentul prototipului livresc, dar asezonat cu ingrediente ale modernismului: *„Mă simt ca un general care comandă o armată de fanatici și de cretini."* Atitudinea depreciativă, de portretizare grotescă a anturajului se răsfrânge și asupra femeilor, prin constatarea referitoare la lipsa lor de inventivitate, veritabilă frână demografică, rectificată doar cu sprijinul imagistic al sexului tare. Apetența pentru femei este diminuată ca urmare a consumului indigest, cotidian, în doze alarmante.

Cei doi eroi se duelează verbal, într-un dialogism ce amintește de episodul pușchinian, al confruntării lingvistice dintre Don Juan și Laura, dublu-i fraternal întru infidelitate. Invectivele personajelor au ca obiect și considerente estetice, nici unul neputând înțelege succesul infailibil înregistrat de celălalt. Maria Magdalena, în schimb, își manifestă sentimentele pentru Pitagora, cel care, după ce face apel la grațiile ei hormonale, plătind ca orice client 1000 de drahme, suscită și veleitățile intelectuale ale femeii, oferindu-i, după fiecare întâlnire, o temă de meditație. Amfitrion perfect, Don Juan pregătește cafeaua, filozofând între timp, ca liber cugetător ce este, asupra omenirii și a sentimentului amoros. Erotismul este, în opinia lui, un topos care se sustrage logicii și gândirii, cogniția fiind diagnosticată ca un impediment, care, în cazul activării, determină o creștere a numărului de ospicii. Întocmai ca modelul legendar, personajul așteaptă tranchil apariția marii iubiri, cu atât mai mult cu cât este convins de faptul că aceasta nu există.

Aserțiunile auctoriale referitoare la mit sunt permutate eroului, care nu se consideră, în pofida celor 1000 de cuceriri, un demolator al moralei sau convenienței sociale. Piesa se vădește blasfemică și la nivel biblic: bărbații Mariei Magdalena, după ce se bucurau de ofrandele ei senzoriale, îi cereau *„audiențe"* la Christos, precum și bilete de pardonare a păcatelor. Similar protagonistului lui Molière, Don Juanul autorului autohton este în aparență ateu, dar nu se sustrage spovedaniei, deoarece astfel i s-ar amplifica impozitele. Divergența dintre optica masculină și cea feminină este perceptibilă și la nivel obiectual. Statutul de instrument sexual, de bijuterie erotică este privit

ca un manifest depreciativ, de către Maria Magdalena şi ca un salutar omagiu, de către bărbat. Cei doi par mai degrabă nişte manageri afectivi, care cuantifică numărul cuceririlor, pe care le consideră o profesie sisifică, infatigabilă, ce încurajează cabotinismul, până la plierea perfectă dintre mit şi rit. Lamentaţiile de mercenar al amorului, reliefează imaginea clasică a seducătorului lui Tirso, dar şi drama omului contemporan, cotropit de teroarea timpului, a istoriei: *„Grea meserie ne-am ales, Maria Magdalena! Imaginea asta, de amant desăvârşit, de bărbat veşnic îndrăgostit, pe care şi-au făcut-o femeile despre mine, m-a adus la sapă de lemn. Întotdeauna trebuie să fii fermecător. Întotdeauna trebuie să fii necruţător şi proaspăt. Întotdeauna trebuie să ai o vorbă de spirit pe buze. Întotdeauna să fii cu ochii dilataţi de patimă. Când să te mai odihneşti, când să mai citeşti o carte?"*

Habitatul donjuanesc s-a metamorfozat într-o carmangerie erotică, o panoplie a carnalului, ceea ce angrenează sentimente de anxietate în faţa femeilor, care-l mitraliază continuu, agasant, până şi telefonic, cu oferte hedoniste. Femeia însă are nostalgii bovarice, încercând în van să-şi descopere alteritatea biblică, într-un efort anamnetic, ce nu se va concretiza decât în final. Lacunar, episodul întâlnirii cu Iisus, este re-compus ca un *puzzle* disimetric, personajul având dubii asupra virtualităţii evenimentului, ajungând să se creadă o victimă a automostificării. Mercantil, Don Juan o consiliază ca la sfârşitul carierei să-şi deschidă o braserie sau un teatru de avangardă. Hermeneuţi ai plăcerii, cei doi sunt guvernaţi de fobia că ar putea-o pierde. Abia acum Don Juan descoperă sortilegiile tăcerii. Aparent paradoxal, conversaţia, ca substitut al incomprehensibilităţii între oameni, este antidotul-afrodisiac ce generează sexualitatea. Apologetul insaţiabilităţii carnale are concepţii medieviste, considerând iubirea şi erotismul faţete divergente, incompatibile ale afectului.

Dialogul este perturbat de sosirea unei epistole, o invitaţie, *in facto*, la duel. Lipsa acestui episod din biografia donjuanescă trebuie rectificată. În pofida faptului că personajul se consideră un bărbat inteligent, vidat de simţul onoarei, acesta se vede obligat să accepte ipostaza eroică, din pricina rolului pre-scris. Dacă protagonista lui Radu Stanca este sancţionată ca urmare a tentativei de a ieşi din tiparul mitic, personajul lui Mazilu nu se sustrage obligaţiilor de serv abulic al acestuia. Îşi asumă *„riscurile meseriei"*, opinând că duelul reprezintă un sfârşit onorabil, preferabil uniformizantei gute. Deşi terorizat de perspectiva manifestărilor spadasine, pentru că n-a ţinut vreodată o sabie în mână, atitudinea lui, doquijotesc-eroică, nu este una retractilă: *„Trebuie să demonstrez că Don Juan nu cunoaşte frica. Aşa e piesa. Ca să fiu sincer, mi se pare mai uşor să mor, decât să mă revolt împotriva legendei. [...] Toată prostia asta vine din faptul că oamenii şi-au băgat în cap că Don Juan nu cunoaşte frica de moarte. Mai ales femeile, au această prejudecată*

stupidă... Ei, dragele mele iubite, aflați că mi-e o frică grozavă". Având nevoie de un martor, pentru a nu deturna scenariul arhetipal, eroul o interoghează pe Maria Magdalena dacă nu cumva Pitagora este disponibil. Femeia îi propune evaziunea din mit și asumarea unei condiții umane, dar ipoteza este eludată, pe motiv că legenda asigură un trai tranchil și invidia anturajului. Identitatea mitică, supusă perenității, reprezintă modalitatea de transgresare a umanului și accesarea imortalității.

În tabloul al doilea, conversația dintre Gardian, personaj cu onomastică generică, de factură expresionistă - și Don Juan operează disjuncții între doi exponenți maniheici ai masculinității: banalul reprezentant al ordinii publice, dar și al bărbaților neatractivi, alături de corifeul dragostelor multiple, un maratonist carnal. Întocmai ca în variantele clasice, dar filtrate pe filieră tragic-parodică, duelul este rezultatul încălcării feudei matrimoniale, soțul încornorat dorind să-și reabiliteze onoarea pierdută. Armura victimizantă a eroului emerge din faptul că nu el a fost agresorul erotic, ci un stoic executant al dolcanțelor senzoriale ale nevestei, care, sadic ulterior, decide să-l sancționeze, îndrăgostindu-se de consort. Protagonistul remarcă încă o dată incongruența raportului dintre mitic și veridic, apetența gurmandică a oamenilor pentru cele dintâi, operând cecități volitive și neacceptarea deturnării viziunii pe care și-au format-o. Aura mitică reprezintă un postulat imuabil, a cărui cerbicie nu poate fi surmontată. Don Juan deține abilitatea cameleonică de a-și plia vocabularul în funcție de interlocutor. Registrul cazon al Gardianului este un element contagios, căruia, în cele din urmă, eroul legendar i se supune. Instrucțiunile, draconice, solicită o moarte elegantă a personajului care, plin de o amabilitate servilă, își regizează, strategic și meticulos, propriul ritual funebru. Dacă în lirica și dramaturgia minulesciană eroul se sinucide provizoriu sau își mimează, cu întreaga recuzită, stingerea, pentru a se sustrage alaiului de femei, așa cum se întâmplă în piesa lui Max Frisch, ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, personajul lui Mazilu nu mai sfârșește în flăcările Gheenei, ci este ghilotinat. Eroul simte nevoia de a se disculpa permanent: nu este el vinovat pentru faptul că bărbații nu știu să-și sărute soțiile sau să le mângâie, punând totodată o retorică întrebare, nu tocmai ilară, logica donjuanismului vădind acute percepții realiste: *„De ce în școală nu se învață, odată cu matematica și amorul fizic?"* Comicul se răsfrânge și asupra teoretizărilor lui despre femei: o doamnă care-l confundă pe Platon cu Aristotel era automat repudiată din alcovul său. *(„Patul meu trebuie să rămână un lăcaș de cultură, străin de ignoranță și de vulgaritate")*. Bizar, Don Juan nu omite să cuantifice nici cultura generală a admiratoarelor, care trebuie să posede luxurianță intelectivă.

Gardianul, umil semidoct al masculinității neatractive, îi solicită miticei întrupări lecții de feminitate, dorind să afle - înainte ca vasta experiență donjuanească să se disipeze în van – *„enigma femeii"*. Sfaturile didacticiste sunt parcă *à rebours*, în dizarmonie cu principiile logicii curente: unui cuceritor i se cere mediocritate, *(căci fără aceasta „nici copiii nu se pot face")* și lipsă de romantism. Don Juan mimează incomprehensiunea, nepricepând de ce exponentele sexului frumos l-au *„găsit reprezentativ"* pe el, în detrimentul altor bărbați, mai estetici sau virili. Sentința finală a cursului său inițiatic este inexorabilă: *„psihologia feminină nu există"*. În plus, lamentațiile Gardianului că nu a fost agreat nici măcar de o femeie urâtă, stârnesc, încă o dată diagnosticări ale sexului slab: cele deficitare fizic sunt considerate parcimonioase erotic, pe când cele cu nuri generoși devin distributive, pentru ca frumusețea să le fie unanim acceptată. Gardianul trăiește empatic iubirile donjuanești, devenind, într-o oarecare măsură un Leporello al acestuia, sosia diformă, oglindită cazon.

Dim. Păcurariu relevă faptul că eroul *„consideră legenda o povară, care-l sileşte la un mod de viață obositor, de «valet», «salahor», «muncitor cu ziua».*[18]" Reprezintă, însă, un veritabil funcționar al amorului, obsedat de ideea perfecțiunii, iar travaliul erotic este perceput drept o sisifică puniție cotidiană: *„Pentru mine sexualitatea este o posibilitate de a gândi, de a gândi direct în trupul meu, nu pe o coală de hârtie, cum fac bieții scriitori. Am studiat toate tainele zeului Kama. [...] Eu n-aveam voie să greşesc, eu n-aveam voie să mângâi prost, dar în marea rece a acestei geometrii perfecte, duceam nostalgia unei greşeli... a unei stângăcii."* Personajul relevă o fațetă insolită a profilului donjuanesc, și anume o lacunară cecitate, activată amnezic, atunci când este înșelat. Gardianul solicită obstinant rețete infailibile de seducție, cu grațioasă candoare, neștiind faptul că femeile sunt entități bovarice, donquijotești, care percep bărbatul prin prisma livrescului, expectanțele lor fiind permanent mistificate de incapacitatea de a delimita frontiera dintre virtual și real. Contaminarea interlocutorilor este reciprocă: Gardianul pare a glisa pe panta donjuanescă, în vreme ce protagonistul devine tot mai cazon lexematic și cognitiv.

La un moment dat, atunci când e condamnat la moarte, (o ipostază novatoare, până acum eroul sustrăgându-se triplei instanțe: Logos, Dikè și Moira, părând a avea imunitate juridico-morală asupra umanității), conștiința arhetipală este reactivată subit, iar protagonistul constată tragi-comic: *„Dar eu sunt mitul lui Don Juan"*. Lise Revol remarcă în ***Le dictionnaire de Don Juan***[19] dramatismul personajului. Subminat de temporalitate, care aduce distanța reflexivă a sinelui către sine, subiectivitatea se divizează. Don Juan este un „dublu" care se reflectă. Amenințarea timpului devine cu atât mai presantă, cu cât eroul are o istorie, un trecut: mitul. Pentru a se salva, face apel

la o lege ancestrală, conform căreia condamnatul poate fi grațiat, dacă o femeie îl iubește și consimte să-l ia de bărbat, iar maestru nupțial al ceremonici este călăul orașului. Instinctul de conservare, în pofida faptului că percepe matrimoniul drept o enclavă constrictivă, îl determină să caute o nișă salvatoare în această captivitate domestică. Însă restricționările se înmulțesc proteic: femeia trebuie să fie castă, (condiție aparent intruvabilă în acest topos al hedonismului) și să iubească el însuși. Raportul autenticitate-impostură este dificil de decriptat, pe motiv că: *„Femeile se pricep să mimeze pasiunile... Și toate pasiunile sunt într-un fel sau altul false. Pasiunile a căror falsitate nu se dovedește niciodată se numesc iubiri."*

Maria Antoaneta marchează melanjul dintre istoric și mitic. Ea este văzută într-o aură depreciativă, nimfomană, gurmandic carnală, având *„încă din secolul XX o mare admirație pentru Alexandru cel Mare [arhitectul]"*. Prezența ei în textura tramei pulverizează cronologia diacronică, ambiguizând și mai mult temporalitatea contemporan-mitică-biblică. Apetența pentru senzațional rezidă în dorința de a-i regiza eroului o conduită thanatică ritualică, demnă de codul onoarei cavalerești, axată pe demnitate, infatuare, sarcasm nobiliar, dar sfaturile ei camuflează un aparent altruism. Preluând ideea de la Max Frisch, protagonistul lui Teodor Mazilu constată că în comparație cu moartea, chiar și căsătoria prezintă unele avantaje. Maria Antoaneta se plânge de implacabilitatea destinului, implorându-l lacrimogen să n-o părăsească. Deși amantă a arhitectului... Alexandru cel Mare, acesta nu se poate compara cu cel care *„i-a redat nerușinarea și bucuria păgână"*. Insidios-curioasă, ea-l chestionează asupra modului în care are de gând să-și găsească sfârșitul, pentru a putea povesti totul prietenelor, la o cafea, având totodată aprehensiunea faptului că moartea ei va fi similară.

Don Juan caută cu acribie o supapă salvatoare, sperând că aceasta va fi furnizată de Maria Magdalena. Explicația alegerii nealeatorie a femeii este dată de constatarea că: *„Noi, miturile, trebuie să ne ajutăm unul pe altul, din partea civililor nu te poți aștepta la nimic bun"*. Eroul își propune chiar s-o iubească, fiindcă doar prin Eros poate să se sustragă Thanatosului. Ardentele incantații magic-erotice amplifică tragismul personajului, care, demitizant, se complace chiar în postura degradantă de adorator al păcătoasei biblice. Maria Magdalena, interlocutoarea-i de acum, se dovedește, *in facto,* o sosie a prototipului. Pocăită subit, biblica întrupare este complet schimbată, preocupările sale axându-se pe componente de natură ontologică, metafizică și religioasă. Femeia și-a luat în serios rolul scriptural, dar percepe Biblia și postulatele ei în manieră cazonă, operând inspecții inopinate, făcând observații sarcastice asupra potențialului ateism. Întâlnirea cu *„fiul dulgherului din Nazaret"* facilitează anamneza Mariei Magdalena. În pofida bigotismului, limbajul ei este la fel de grobian, pentru că descoperirea apropierii de divinitate nu reprezintă decât o metamorfoză

profesională, operată doar în structura de suprafață, care-i asigură perenitatea. Iisus i-a oferit o slujbă, *„o poliță de asigurare"* promiscuă, un bilet de pardonare a excesele hedoniste anterioare, care-o metamorfozează caricatural într-o precupeață biblică. *„Vorbești ca o burgheză care și-a luat toate asigurările. De când l-ai cunoscut pe Cristos te-ai îngrășat"*, o apostrofează Don Juan. Iisus devine astfel rival al personajului, acceptul postulatelor sale din partea femeii-discipol, angrenând moartea protagonistului. Ipostaza dualului cu divinitatea este inedită, cu atât mai mult cu cât Christos este penelat ca o frână biotică. Maria Magdalena refuză indignată mariajul cu Don Juan, pe motiv că în acest fel și-ar pierde imortalitatea. Afirmația șocantă din finalul piesei *„eu sunt mitul Mariei Magdalena"*, pardonează eșecul demersului protagonistului. Ironia auctorială subcutanată l-a descuamat psiho-moral de-a lungul întregii piese. Femeia nu consimte să renunțe la propria-i legendă, ncalcgând o ipostază domestică, aplatizantă, în detrimentul imaginii sacrale, de *„înger al învierii"*. În plus, deconcertant, proclamă moartea Mariei Magdalena, dar salvgardarea mitului ei.

Monica Spiridon relevă semnificațiile finalului ale piesei: *„Personajul lui Mazilu e un fel de angajat sezonier al mitului. Un mercenar ocazional care servește sub stindardele lui. Disjuncția dintre persoană și rol e perfectă. Personajul poate să moară – eventual din devotament față de rol -, mitul rămâne intact, redevenind un post vacant, în statele de funcțiuni ale culturii. [...] Don Juan devine mercenar al mitului. Metamorfoza neașteptată a Mariei Magdalena arată că, de partea cealaltă, iubirea are tot o fibră cazonă. Nimic esențial nu desparte pe presupușii rivali. Disciplina de fier la care obligă arhetipul convertește (pervertește) relațiile odinioară atât de tranșante; Don Juan și Isus nu mai sunt contra-tipuri, ci sosii: au devenit interschimbabili.*[20]" Realizarea dramatică a lui Tudor Mazilu conturează o viziune parodic-tragică a personajului arhetipal, obligat de aureola mitică să adopte o personalitate de împrumut, căreia i se supune totuși cu stoicism, deși aceasta-l dirijează, deconcertant, înspre moarte. Interesantă este distribuția rolurilor feminine, balanța de prețuri a donjuanismului, fiind susținută, lateral de polul biblic, respectiv cel istoric, anacronic.

Homo eroticus/ homo politicus: Alexandru Sever – Don Juan Apocalipticul (1984)

„Comedie neagră cu balet, măști și cântece", piesa lui Alexandru Sever constituie o prelucrare inteligentă a mitului donjuanesc, dramaturgul realizând, în aceeași perioadă cu Nicolae Breban, o falie inedită a personajului, remarcând interferența dintre seducția erotică și cea politică, ambele forme manipulatorii ale destinului uman. Inversând polii paradigmei

viață-teatru, (așa cum se întâmplase provizoriu la Radu Stanca), jocul aparențelor și esențelor, conferă creației o turnură autoreflexivă, axată pe stratagema modernă a *teatrului în teatru*. Așa cum remarcă Ion Vartic, în ***Apocalipsa Marelui Jocker***, *„Don Juan Apocalipticul reprezintă o adevărată* ***piesă-oglindă****, în care sunt captate, filtrate și transformate o serie de reflexe ideatice, provenite din opere anterioare, fixând și mai pregnant diverse aspecte ce configurează mitologia personală a scriitorului.*[21]*"* Astfel, criticul descriptează în subterană, (vizualizată mai pregnant în ultima parte, când ia forma buncărului), unul dintre elementele recurente ale autorului, ca nostalgică recuperare a unui topos securizant, deși acesta camuflează un spațiu capcană, *„în care totul este proiectat într-o atmosferă cosmaresc-demoniacă. Cum remarcă Jankélévitch, în* ***Pardonner?****, apocalipsa hitleristă conține* ***«quelque chose de sacral»****, fiind un fel de* ***«crime métaphysique»***[22]*"*.

Compartimentată în șase acte, realizarea dramatică are o distribuție restrictivă, în ceea ce privește personajele masculine, un cuplu polimorf, ce magnetizează întreaga tramă, polarizată în jurul lui Adolf Hitler și Maximilien von Hausenstein. Onomastica feminină este mai consistentă, înglobându-le pe Baroana X, Hildegarde, sora acesteia, Angela Raubel, nepoata dictatorului și Eva Braun, amanta, apoi soția celui din urmă. În consonanță cu textura ideatică a piesei, dramaturgul marchează granița dintre ficțiune și politică: *„Distanța dintre utopie și tratatul politic este, în principiu, distanța dintre posibil și real, dintre vis și previziune; un tratat politic pornește de la studiul lucid al realității, o utopie inventează posibilități.[...] Exemplul tipic al unei utopii travestite în doctrină este Mein Kamf; am putea chiar defini Mein Kamf – la antipodul utopiilor clasice ale Renașterii – o utopie a burgheziei imperialiste, o utopie neagră, caracterizată pe dedesubt, prin ideea burgheziei eterne, și fățiș, prin cultul universal al războiului, prin consacrarea crimei ca instrument de guvernare, prin falsitatea cinică a conceptului de fericire*[23]*."*

Numele lui Don Juan apare în titlul tramei, sugerând o viziune escatologică a personajului. Eroul legendar guvernează piesa, ambii protagoniști având veleități donjuanești sau camuflându-și mobilurile acționale sub masca acestuia. Indicii temporali pot fi înregimentați unei cronologii istorice, de factură clasică, iar toposurile sunt și ele circumscrise registrului virtualității. În plus, personajele cunosc întrupări reale, grefate pe documentele istorice ale unui trecut, nu foarte îndepărtat. Acțiunea primului act se derulează într-un han bavarez, imund acaparat de Hitler, aflat la începutul carierei - și de către discipolii lui. Viitorul dictator pare încă un novice, care asimilează arta disimulării de la Maximilien von Hausenstein, personaj hermeneutic, ce consubstanțializează un cumul de funcții, adevărate fațete ale personalității lui poliedrale: conte, actor, dublu și conștiință contabilă

opozitivă a tiranului, spirit maledictiv, înveşmântat thanatic, în excipit. Acesta are disponibilităţi oraculare, intuind în infatuatul ins cazon pe *„viitorul stăpân al Germaniei"*. Biografismul lui se revendică din primordial, arhetipal, demiurgic. Dumnezeu însuşi l-a interogat, înainte de naştere, asupra locului unde vrea să se dezvolte, iar acesta a ales Germania. Viaţa lui se află sub spectrul jocului hazardului, fiindu-i arogate merite, inclusiv *pedegree*-ul nobiliar, ca urmare a faptului că s-a găsit întotdeauna la locul potrivit. Tentaţia alterităţii, dedublării, metamorfozei identitare se resimte pregnant la acest personaj deconcertant. Ambiguizarea profesiei sale, camuflată provizoriu, constituie un prilej de afirmare a codului său etic, aflat sub spectrul proteismului policefalic, al măştii şi ispitirii/pervertirii machiavelice. Pornind de la persuasivul exemplu al pocker-ului, viziune ludică, ce amplifică potenţele mistificării, eroul se defineşte ca un Jocker, carte cameleonică ce poate înlocui pe oricare altul. Miza câştigului se axează pe o cecitate provizorie, ce încurajează ficţionarea, luând *ceva* drept *altceva*, dar rămânând totuşi în sfera *fair play*-ului: *„Ei bine, eu sunt un Jocker. Cum s-ar spune trişorul însuşi este acela care joacă rolul Jockerului. Ei bine, eu sunt tocmai un asemenea om. Unul care se pretează la toate combinaţiile. Pot fi orice: popă, fante, logodnic, dricar, comis voiajor, umbrelă, doctor, ceasornicar, bărbier... orice! Chiar şi evreu."* Astfel, profesia de actor, conferă posibilitatea permutărilor identitare multiple, acesta putându-şi asuma, rând pe rând, orice biografie. Deşi Hitler, defensiv încă, percepe fenomenul ca pe o escrocherie, Maximilien îi înfăţişează disjuncţia dintre *arta dramatică* – o mimare sporadică a unui alt statut, de care sunt conştienţi atât spectatorii, cât şi cei care poartă mască - şi *trişerie*, tendinţa obstinantă de a persuada anturajul că eşti altcineva.

Prin inoculări ideatice progresive, Maximilien simbiotizează ipostaza de amant, de cuceritor deci, cu aceea de Jocker: *„Căci ce altceva este un Jocker dacă nu un etern amant, mereu aspirând să ocupe un loc în şirul valorilor, mereu năzuind să se împerecheze, să-şi asigure triumful, fie el cât de trecător? Un Jocker e o eternă făgăduială de fericire."* Ins hedonist, *„logodnicul tuturor femeilor, amantul tuturor împrejurărilor, beneficiarul tuturor partidelor de pocker"*, Maximilien se consideră un Mijlocitor, profesie superioară celei de codoş, deoarece beneficiază de o procură. Între el şi mire raporturile sunt de complementaritate, primul fiind delegatul, până în momentul ceremoniei matrimoniale, al celuilalt. Interşanjabilitatea presupune o sinonimie contextuală între victimă şi călău. În opinia lui Maximilien, Jockerul suprem este Dumnezeu, deoarece el câştigă toate partidele. Exegeta Lise Revol[24] remarcă faptul că în secolul XX, în care se impun dezideratele metaliteraturii şi intertextualităţii, Don Juan devine actor al propriei legende, este oglinda personajului, în care se reflectă la infinit. Dublu al sinelui, eroul îşi înscrie

destinul în parametrii ecuației paradoxale 1=2. El sugerează că alteritatea nu există decât în sânul aceluiași, că aceasta nu se obține decât cu prețul eternei dedublări.

Mijlocitorul Max este cel care îi inserează lui Hitler ideea de seducător politic. Manifestându-și doleanța posesiunii multiple, Max reprezintă instrumentul care îi decriptează dictatorului mecanismele de articulare ale *ego-building*-ului erotic. Secretul este unul moștenit testamentar, transmis urmașilor din generație în generație, un mister a cărui genealogie este de sorginte sacral-biblică, pornind de la *„Adam, care cum bine știi a fost actorul primordial, maimuțărit după chipul și asemănarea lui Dumnezeu..."* Astfel, stratagemele măștii, cabotinismului, își revendică germenii din arhetipal. Sugerându-i lui Hitler vanitatea și imposibilitatea, donquijotească, de a încerca să cucerească toate femeile, acesta-i indică totodată capacitatea posesiei unuluimultiplu, recurgând la metafora legendară a femeii dumnezeiești, care se naște o dată la 1000 de ani, dar descoperirea acesteia este restricționată de veleități hermeneutice, de inițiat. Adiacent aserțiunilor eliadești referitoare la *camuflarea sacrului în profan* și a *irecognoscibilității miracolelor*, Hitler are revelația faptului că: *„pretutindeni suntem înconjurați de semne... Numai că nu toată lumea știe să le descifreze."* Alexandru Sever portretizează Germania ca pe o cariatidă proteică, ale cărei latențe trebuie excavate de hermeneutul-cuceritor.

Dacă primul act conturează premisele propedeutice, teoretice ale seducției, într-o veritabilă didactică a politicului, iar protagonistul decide să-și asume masca de împrumut a Jockerului-demiurg, privit ca forță impulsionantă, următoarele constituie stativul practic, al aplicării acestora, lecțiile trișerici, secundate de propensiuni dominatoare. Toposul din actul al II-lea se metamorfozează într-o scenă propice mistificărilor. Motivul cabaretului bulevardier, teritoriu permisiv măștii și *imbroglio*-urilor, permută termenii ecuației teatru-realitate, deoarece Hitler decide să testeze sortilegiile atributelor de Jocker, substituindu-se lui Maximilien, dar jucându-se pe sine. Subtrefugiul ludic favorizează atât definirea propriei personalități, cât și testarea opiniilor celorlalți referitoare la el însuși, într-un inedit spectacol interactiv, în care publicul, metonimie a populației germane, este lăsat să-l interogheze pe actorul-dictator. Sinceritatea opiniilor este grefată pe faptul că aceștia nu știu că în spatele măștii lui Hitler se ascunde chiar dictatorul, care-și exhibă propriul rol. Reușind să fie persuasiv pentru un eșantion restrâns al populației, ca oglindă a lui Maximilien, Hitler găsește rețeta seducției viabilă, haina de mare Jocker i se pliază perfect, până la identitate totală, iar acesta decide că poate s-o valideze și la nivel de macrosistem. Acordând un interviu sălii, deci unei entități pluricefale, dictatorul își regizează viața, văzută prin prisma spectacolului. Astfel, acesta afirmă că nu s-ar da în lături de la matricid, iar

episodul în care a fost încarcerat, ca urmare a puciului ratat, este considerat salutar, din pricina faptului că a simțit o plăcere masochistă aflând cum e *„să fii un exemplu de cum nu trebuie să fii"*. Mitomania constituie un dat incurabil, iar sinceritatea este activată doar atunci când nu știe cum să mintă, propria ticăloșie nu-l înspăimântă, iar rolul de bufon, pe care-l adoptă sporadic, reprezintă nișa permisivă, de rostire francă a adevărurilor. Mimarea prostiei este percepută drept o subspecie de iradiere a inteligenței, în vreme ce grosolănia este caracterizată ca o formă savantă de subtilitate.

Personajul iubește empatic, bovaric, prin procură ficțională: *„o iubire închipuită nu este mai puțin iubire. Atâta numai că suferința fiind la nivelul creierului, se poate spune că omul se ceartă, în iubire, cu propria lui imaginație."* Pus să aleagă între Femeie și Putere, pantagruelic, le acaparează pe ambele, remarcând antica interferență dintre arta erotică și aceea a războiului: *„Pentru mine nu există nici o deosebire între una și alta. Să te faci iubit de o femeie, asta înseamnă s-o supui unei puteri. Amantul ideal nu este Zeul Dragostei, ci Zeul Războiului. Amantul ideal este întotdeauna un soldat. Să cucerești o femeie sau un continent este, în ordinea lumii, unul și același lucru. Deosebirea nu este de esență, ci de grad."*

Înainte de a-și răsfrânge afectul asupra vreunei femei, dictatorul opinează că trebuie, egolatru, să învețe lecția iubirii de sine. Personajul se definește ca un emisar infernal, un exponent al lumii de Dincolo, proclamând, prin calchierea unui dicton latin *„Iadul e patria mea"*. Prin prisma aserțiunilor exegetei Monica Spiridon *„diavolul hermeneut, care însoțește ca umbra numeroase resuscitări moderne ale personajului Don Juan, are funcția de comentator avizat al neîntreruptei reîntoarceri. În piesa lui Alexandru Sever, el insistă asupra* ***riscurilor acesteia.***[25] *"* O dată simultanul încheiat, premonitic, Hitler își invită publicul peste un an, la reprezentația celui de-al treilea Reich și totodată, ca un amfitrion, le cere să-i fie oaspeți ai închisorilor sale. Lovitura de teatru are loc atunci când apare adevăratul Maximilien, spectatorii realizând abia acum mascarada înfățișată de dictator. Actorul, care-și propune să înfățișeze un rol nou, luând masca lui Hitler, reduplicându-i inconștient prologul, este deconcertat de reacția publicului, care golește, terorizat, sala.

Locuința Baroanei X, în care se derulează actul al III-lea reprezintă teatrul seducției sociale, deoarece Hitler, costumat în frac, își joacă de astă dată rolul de arivist cu *pedigri,* care, în ipostază de învățăcel obedient, și-a însușit, de la amfitrioană, codul bunelor maniere, realizând că singurele lucruri care lipsesc panopliei sale belice sunt banii și relațiile. Anturajul îl cunoaște deja ca un cabotin cu extraordinare capacități de disimulare, episodul dublării lui Maximilien și purtarea propriei măști, fiind familiare asistenței. Aparițiile lui sunt spectaculare, atâta vreme cât personajul a ajuns să se considere

„superbul Jocker, cel care câștigă toate partidele." Lanțul de interogații retorice reliefează malformarea percepției publicului, care și-a depășit statutul de novice, (așa cum era prezentat în actul al II-lea), ajungând un inițiat care, în prezența viitorului cancelar, știe că trebuie să afișeze mantia idolatriei necondiționate. Ideea de robotizare este amplificată de *„baletul femeilor fascinate"*, care gravitează coregrafic în jurul seducătorului, ca într-o horă a ielelor. Acestea îl interoghează curioase asupra numărului cuceririlor, iar eroul consideră insațiabilitatea sardanapalică cel mai eficient antidot împotriva *„igrasiei"* afectului. Groapa comună a amorurilor defuncte suscită eroului meditații existențiale. Sol thanatic, cu valențe donquijotești, Hitler se vede în postura unui *„paznic amabil al unui cimitir fără fantome"*. Diagnosticat drept un *„adevărat Don Juan"*, personajul se disculpă. Întocmai ca în piesa lui Ion Minulescu, ***Amantul anonim***, femeile nu vor să creadă când sunt avertizate asupra ipocriziei erotice, percepând sinceritatea drept cabotinism și invers. Și aici Hitler, deși le instruiește asupra periculozității sinelui și imundității comportamentale, reprezentantele sexului frumos cred că *se joacă*, de fapt *joacă* un alt rol. Cu toate că este poliedral erotic, anxietatea în fața femininului este resimțită în fiecare zâmbet. Abcesele de mitomanie constantă acționează ca un bumerang asupra momentelor de temporară sinceritate, făcându-le necreditabile.

Von Hausenstein este, în acest act, travestit în cardinal, un sol al divinității, aflat în raport disimetric, antinomic, cu apologetul demonic. Perorând, Hitler începe să intuiască faptul că devine o victimă a propriului renume. În amor preferă ipostaza pasivă, acceptând să se lase iubit, nefiind un actant al dragostei. În plus, plin de infatuare narcisiacă, se caracterizează drept Dumnezeul Fascismului, demiurgul unei doi doctrine. Hitler își exhibă permanent teatralitatea, apetența pentru senzațional și a-tipic dirijându-l spre înscenarea propriului atentat, considerând complotul un apanaj exclusivist, rezervat doar sieși. Se constată un interșanjabil proces de permutare a polilor: dacă în primul act von Hausenstrin era *magister*, îl cel de-al III-lea se metamorfozează într-un discipol neofit, care descoperă cu naivă stupoare virtuozitatea intelectuală, cameleonică, a maestrului. Având revelația că un tribut thanatic îi poate aduce mai mulți apologeți decât 100 de discursuri, Hitler propune, aparent ludic, dar plin de un sadism sardonic: *„hai să ne jucăm de-a înmormântarea!"*

Personajul a testat până acum diverse subspecii ale seducției: politică, socială, afectivă, pecuniară, dar acum se vrea un cuceritor al Morții, ipostază deconcertantă, cu atât mai mult cu cât bărbatul este deja un emisar infernal. Dacă pe scena dramatică s-a jucat pe sine, pe cea a vieții are nevoie de o sosie, cu vocație de kamikaze, care să accepte să moară în numele său. Spectrul oglindirii, al multiplicării protcice, guvernează trama construită bicefal, în serii

contrastante, raportul realitate-mască, prototip-dublu fiind permanent modificat. Maximilien intuieşte periculozitatea unui astfel de rol: *„Ca să nu mai vorbim că dacă cineva e dublura dumneavoastră, atunci, vrând-nevrând, şi dumneavoastră sunteţi dublura lui."* Încercând să-şi definească alteritatea, Hitler realizează acum că, într-o asemenea circumstanţă, nu-i rămâne decât rolul de dublu, de *„căptuşeală a unui actor."* Spectrul asasinatului troncază astfel asupra ambilor, actor şi prototip, similitudinea identitară şi estetică stârnind deruta ucigaşului, care ar putea să-l omoare pe Hitler, şi nu sosia acestuia.

Personajul are abilităţi cameleonice empatice, regizând imediat o istorie a dublurii. Morbul mitomanici îl determină să-i înfăţişeze lui Maximilien o aplicaţie practică a impostorii. Hitler are simultan o vocaţie mitică, pornind în construirea naraţiunii de la germeni veridici, evasilegendari, isteria femeilor care-l împresoară, dar şi mistificatori, prezentându-se pe sine drept un altul. Cardinalul intuieşte minciuna, în pofida faptului că istoria poate fi înregimentată zonei virtualului, a credibilului. Tentaţia demultiplicării stârneşte elucubraţii paradoxale ale eului-actor, scindat între sosie şi potenţialul ucigaş: *„Dar unde găseşti un Adolf care să-l asasineze pe Hitler?"*

Simetric faţă de actul secund, cel de-al patrulea, re-aduce lumea scenică, a spectacolului, în care Maximilien este condamnat la moarte. Încăperea execuţiilor capitale reprezintă o metaforă anticipativă a genocidului ulterior, al Holocaustului hitlerist. Patul deţinutului este similar mitologicului pat al lui Procust, micimea acestuia funcţionând ca un preludiu al condamnării. Dezideratul noii doctrine este rezumat lapidar de către ucigaşul-funcţionar: *„capul să atârne"*. Max este arestat de către doi ofiţeri S.S., aparenţi salvatori, perturbatori ai unui asasinat scenic. Mimând ipostaza bunului samaritean, Hitler îi oferă un nou rol, acela de opozant perpetuu. Monica Spiridon relevă trişeria continuă a stratagemelor oglindirii: *„Totul se petrece într-un teatru închis - unde se prezintă comedia vieţii. O lume a lui* ***ca-şi-cum****, în care la fel ca... este confundat în mod deliberat cu* ***este****.*

Ca în orice lume a lui ca-şi-cum, există un cortegiu de hermeneuţi improvizaţi. De o parte, Adolf – un fanatic al «credinţei perceptive», din aceeaşi stirpe cu Felicia şi Anghel. De cealaltă, Max, clarvăzătorul care ştie prea bine că orice simbol viu e altceva decât pare. Relaţia de «faţă» şi «revers» dintre cei doi îşi găseşte expresia deplină în contractul prin care hermeneutul avizat e angajat drept «căptuşeală» şi drept opozant oficial al «seducătorului». [...] Max e prezentat drept «oglinda» în care Don Juanul infernal îşi contemplă ura. Rămânem, prin urmare, în registrul contrastiv obişnuit, de simetrii cu semn schimbat, de transformări. [26]"

Refuzul unui astfel de pact diabolic ar angrena decapitarea reală a actorului. Alegerea lui Maximilien în postura de sosie inversă a conştiinţei dictatorului este subtrefugiul machiavelic, găsit de acesta, pentru a decripta potenţialele comploturi ale adversarilor. Astfel, Maximilien se metamorfozează, sub imperiul măştii, nu atât într-un Leporello, cât într-un Sganarelle, bufon al negaţiei, oglindă antinomică a acţiunilor stăpânului. Anterior acceptării tratatului, actorul sugerează şi virtualele contaminări ideatice. La fel ca în matematică, un *summum* de negaţii poate converti rezultatul final într-o polarizare pozitivă, într-o afirmaţie-accept. În plus, persuadarea lui Hitler poate fi atât de credibilă, încât să-l determine pe acesta să se considere, prin prisma conştiinţei celuilalt, ceea ce este: un nebun sau un imbecil. Diagnosticul este repudiat, pe motiv că Führerul nu are inocenţa intelectuală de a accepta un verdict referitor la sine, fără cuantificarea prealabilă a acestuia. Max este un fin analist al fascismului, văzut maniheic, ca doctrină a reducerii la tăcere a celorlalţi, printr-o exhibare egolatră, logoreică a dictatorului.

În prefaţa volumului dramatic al lui Alexandru Sever, criticul Ion Ianoşi remarcă: *„Actul IV consfinţeşte subordonarea actorului de meserie faţă de actorul de vocaţie. «O fi atât de greu de înţeles preferinţa unui actor ca mine faţă de un actor ca tine?» - Hitler e cel care pune întrebarea, la persoana întâi, celui pe care îl obligă să-i fie oglinda răsturnată, duşmanul lui favorit şi leal, proorocul lui personal. De acum înainte Hausenstein va trebui să-i furnizeze argumentele adversarilor, spre a-i fortifica vigilenţa.*[27]" Obsesiei pentru logos a eroului legendar Hitler îi opune varianta nudităţii, o spoliere lingvistică, regresiunea în timpuri imemoriale, adamice, supremaţia şi unicitatea, orgoliul incomensurabil de a-şi etala propria înfăţişare, fără a recurge la mască lexematică, ajungând chiar să-şi proclame, cvasidarwinist, genealogia anteică, de primat primordial: *„Sunt prima gorilă care are conştiinţa goliciunii ei desăvârşite – Gorila-Dumnezeu! Liberă de robia tuturor cuvintelor!"* Maximilien îl ridiculizează deoarece îşi arogă titlul de amant al tuturor femeilor, în pofida faptului că este impotent. Ipoteza neputinţei seducătorului constituie şi epicentrul tramei romanului lui Gonzalo Torrente Ballester, ***Don Juan***, în care femeile, ultragiate de imposibilitatea exercitării funcţiilor erotice, îl omoară, compensativ. Marele Jocker este bântuit de obsesia multiplicării, o metaforă a uniformizării. Hermeneutul diabolic are, în calitate de Mijlocitor, (moderator între sine şi umanitate), tentaţia nostalgică a refacerii *„hoardei primordiale"*. Ideea clonelor comportamentale şi estetice, reducerea multiplului la unu, este conturată ca urmare a exercitării seducţiei erotice, posesia unei amante unice, Germania, generând, prin contaminare, cucerirea tuturor reprezentantelor sexului slab de acolo, o posesie a unuluimultiplu, deci. Un antimodel, excepţia, este nepoata Angela Raubel, Geli,

(personalitate reală), care preferă să se sinucidă, pentru că nu vrea să-i aparţină. La polul opus se află Eva Braun, care, pentru a-l avea ca mire, deşi pentru puţin timp, acceptă sinuciderea. Femeile din anturajul său se metamorfozează în logodnice thanatice, subliniind încă o dată ideea că Moartea nu este decât o interfaţă a erosului.

Habitatele sunt circumscrise tot mai mult recluziunii, prefigurând retragerea finală din buncăr, topos al stingerii. Hitler nu renunţă la efuziunile cabotine, victimizând *à rebours*, căci statutul de ins imbatabil îi stârneşte meditaţii gnomice. Maximilien îi propune, insidios, să se sinucidă, pentru a sista deplorarabila povară belică şi a cruţa, astfel, destinul a câteva milioane de oameni. Variantele sugerate sunt ambele mortuare: sinucidere sau să se lase asasinat. O soluţie onorabilă ar fi să plece pe front, pentru a întâlni *„glonţul providenţei"*, dar Hitler o refuză, ilar, din pricina terorii gerurilor siberiene. Eroul preferă concubinajul cu Germania, o legătură ilicită deci, ca urmare a faptului că *„soacră-mea, Europa"*, nu le dă binecuvântarea. Tentativele suicidale ale Evei Braun, ritualice, reprezintă, *in facto*, un şantaj emoţional, care să-i ofere pirostriile. Refrenul lingvistic, obstinant al femeii este: *„vreau să fiu soţia ta"*. Dictatorul încearcă s-o persuadeze, recurgând la exemple egolatre şi blasfemice, menţionând că este Dumnezeul Germaniei, rol care nu-i permite concretizări matrimoniale. Polemic, contraargumentul Evei, opune biblicului modelul mitic al lui Jupiter, care a avut nevastă. Refuzul paternităţii se axează pe explicitări aberante: o domnişoară Hitler ar stârni ilaritate, prin onomastica antieufonică. În plus, lipsa de încredere în ceilalţi, îl determină să afirme că ar accepta ipostaza parentală doar dacă şi-ar zămisli singur descendenţii, idee ce aminteşte de naşterea Atenei de către Zeus. Fobia de urmaşi este determinată de narcisism, dar şi de gelozie: *„Un Dumnezeu ca mine n-are moştenitori. [...] Dar cum ţi-ai închipuit că voi îngădui Germaniei să supravieţuiască, să-şi caute un alt Dumnezeu? A, nu ! Sunt un Dumnezeu gelos. Ceea ce iubesc eu, cu mine se cade să moară. Pe scurt, îţi interzic să rămâi însărcinată!"* De fapt, Hitler e abstinent şi steril, dar Maximilien îi relevă rolul Evei, care *„întreţine zvonul unei aventuri galante şi mitul unui nesfârşit număr de bastarzi"*. Actorul în compară cu Henric al Angliei, care-şi decapita nevestele, în vreme ce Hitler determină siucidul lor.

Toposul ultimului act îl constituie buncărul, subterana, spaţiul-capcană al întoarcerii la origini. Dictatorul este acaparat de viziuni coşmareşti, în care absurdul potenţează ideea zbaterii pe loc, imanenţa sfârşitului, surprinse în metafora revolverului vidat de gloanţe şi viziunea Europei, *„groparul meu"*. Bilanţul dominaţiei sale se ridică la 50 de milioane de cadavre. Dacă în primele acte jocul cu moartea era unul tentant, spectrul concretizării apariţiei thanatice constituie prilejul unei perpetue anxietăţi. Maximilien îi oferă

basmic elixirul Hausensteinilor, poţiune magică ce asigură un somn cataleptic de 10 ani. Actorul pare a fi contaminat de ideologia Fürerului, căutând subtrefugii ale salvgardării: un plan Barbalonga, (calchiere parodică a pactului Barbarossa), imaginea paradisiacă a unui al patrulea sau al cincilea Reich etc. Dolcanţele vindicative, escatologice, apocaliptice preiau un contur funambulesc. Încacă Germania în *„munţi de ruine şi râuri de sânge"*, pentru a-i sancţiona trădarea: *„Dacă n-a ştiut să-mi fie credincioasă şi să câştige războiul, să piară ca o femeie adulteră! Căci eu sunt un Dumnezeu gelos: dacă pier eu, să piară toată lumea"*. Acceptă, în cele din urmă mariajul cu Eva Braun, dar doar după ce aceasta promite că se va sinucide ea prima: *„Ce destin ciudat! Amantă – 12 ani; soţie pentru o zi; şi un cadavru pentru eternitate"*.

Debarasarea de dublu, de Max, reprezintă o concesie făcută variantelor donjuaneşti. Pune să-l ucidă, dar totuşi acceptă să fie prezent la ceremonia maritală. Reminescenţă a scenariului arhetipal, invitaţia lansată Mortului, constituie un ultraj la adresa divinităţii. Mircea Eliade consideră în studiul ***Aspecte ale mitului***[28] că în mitologia specifică a memoriei şi a uitării, Moartea deţine un rol primordial. Astfel, unul dintre ultimele roluri jucate de Max va fi acela al Comandorului, care vine să răzbune onoarea pângărită şi să conducă seducătorul în lumea de Dincolo. Dansul manechinelor, ca o contrareplică a baletului *„femeilor fascinate"*, se converteşte într-un rechizitoriu al Führerului, încărcat de invective şi imprecaţii imunde, vituperante, vizând tarele negative ale acestuia: *„Mădularul lenevit,/ Geaba-l rogi cu rugăciune./ Nici un pântec n-a rodit,/ Dintr-un vrej de stârpiciune!"* Analizând compartimentarea binară a piesei, exegetul Ion Vartic observă că *„Prima parte a comediei, **Eternul Jocker**, are un final donjuanesc, de mare efect dramatic: diavolul metamorfozat într-un inflexibil oaspete de piatră. În a doua parte, **Manechinele**, se accentuează registrul oniric, coşmaresc şi senzaţia de teatru în teatru, amintind, concomitent, de Strinberg şi Jean Genet.*[29]"

În timpul ceremoniei maritale, Hitler are senzaţia că asistă la un spectacol, că toţi sunt mascaţi. Anxietatea resimţită în faţa ofiţerului stării civile funcţionează ca element premonitic. Neliniştit, se teme să semneze certificatul, deoarece *„cu iscălitura asta am parafat tratate pe care le-am rupt, condamnări la moarte care au fost executate."* Nemaifiind Mare Jocker intuieşte redistribuirea rolului, dar nu-l identifică încă pe înlocuitor. Ştie că ofiţerul marital este un *altcineva*, dar nu se aşteaptă ca locul lui să fie jucat de Maximilien von Hausestein, uitând de invitaţia lansată Mortului. Deconcertat, conştient abia acum că actorul este o întrupare diabolică, îi scoate pentru a doua oară masca. Ca şi în cazul păpuşilor ruseşti, sub prima masca este

camuflată o a doua, care prezintă *„chipul tradițional al morții"*. Monica Spiridon remarcă glisarea literaturii dinspre edenul prototipurilor înspre infernul hermeneuticii: *„De câte ori apare «trimisul lumii de Dincolo», își arogă imediat rolul de comentator, de critic avizat. Hermeneutica devine o* ***demonie sui-generis a sensului****, pe când creația rămâne, se înțelege,* ***fața îngerească****. Acesta este mai mult un fel de a vorbi, căci, de cele mai multe ori, e foarte greu – într-o lume a metamorfozelor, a răsucirii între față și revers – să separi rândurile scrise cu unghia îngerească, de cele zgâriate cu unghia diavolească.*[30]" În opinia lui Pierre Brunel[31] simbolismul Infernului marchează o răsturnare a simbolisticii paradisului. Același critic opinează că vacuitatea actorului, pierdută în repetiția sinelui într-un joc de oglinzi conduce la dispariția lui Don Juan *„dans l'abîme de sa propre mîse en abyme.*[32]"

Sfârșitul protagonistului, anticipat de propria-i declarație, *„iadul e patria mea"*, este previzibil, iar *„coborârea în infern are semnificația unui* ***regressum in utero***[33] ", eterna reîntoarcere către izvoarele primordiale. Apocalipticul Don Juan al lui Alexandru Sever, veritabilă apodeutică a erosului și politicului, marchează glisarea miticului erou înspre zona metaliteraturii și intertextualității postmoderne, oferind un model persuasiv al strategiilor manipulării intelectuale și afective. Don Juanul său, adevărat Alexandru al epocii moderne, are capacitatea extraordinară a demultiplicării, dar și al reducției aplatizante, transformând umanitatea într-un vast laborator experimental, în care savantul-actor testează permanente rețete-roluri pe care le aplică spectatorilor-cobai, într-un joc al disimulării în care polii ecuației teatru-realitate sunt permutați proteic.

Ioan Constantinescu
Mitic versus dramatic. Insula (1987)

Redactată la Augsburg, în perioada antedecembristă, piesa reprezintă o alegorie a totalitarismului, camuflat sub mantia teatralității și constituie totodată pre-textul, ciorna propulsativă, promontoriul operei ulterioare, ***Don Juan sau întoarcerea la dragoste***. Deși parodică, intertextuală, semnificațiile criptice nu sunt dificil de decodat, din pricina similitudinilor cu viața reală, insula încartiruind, *in facto*, enclava socialismului, aflată în raport de incongruență cu restul umanității. Titlul demitizează tematica insulei Preafericiților, luxuriant prelucrată artistic încă din antichitatea elenă, un topos ce permite, în opinia lui Jean Jacques Wunenburger, în studiul ***Utopia sau criza imaginarului*** *„evitarea radicalității schemelor de perdiție ireversibilă*[34]*."* Raportând-o la mitologia indienilor Tupi-Guarani, Mircea Eliade o portretizează ca un teritoriu în care *„locuitorii nu muncesc, ci își*

petrec timpul dansând[35]*."* Derularea tramei şi mesajul acesteia se află în discordanţă cu simbolistica tradiţională a Insulelor Fericite, percepute ca topos benefic, a concretizării expectanţelor, centru al spiritualităţii primordiale, refugiu securizant în faţa maleficului[36].

Taxonomia personajelor este tributară miticului, arhetipalului, teatralului, istoricului, simbolicului şi contemporaneităţii, putând fi circumscrisă clasificării diagnosticate de exegeta Dana Puiu în volumul ***Parodia în teatrul modern şi postmodern***[37]. Astfel, se identifică o *onomastică generică,* (generalitatea fiind amplificată de articularea cu articol hotărât): Doamna Waren, Femeia, Asistentul Regizorului, *simbolică* – Actriţa, Regizorul, *simbolică universală* – Un bărbat tânăr, Bărbatul în vârstă, *pluralizată in extremis,* (specifică teatrului expresionist şi celui absurd) - Primul actor, Al doilea actor, *de gradul zero* – Supraveghetori, Copii, *secundă sau prin mimesis deformat,* (constând în substituirea de autori sau personaje reale cu altele, convenţionale) - Bătrânul-Lear-Arnold, Străinul-Lorenzo-Ştefan, Femeia tânără-Antigona-Maria, Cealaltă Femeie-Ana Fielding-Ana, Călugărul-Tartuffe-Dimitri-Cardinalul, Bărbatul-Robespierre-Troţki-Antal şi o *identitate transparentă* sau pur şi simplu *cu dublu sens*, din pricina travestirilor operate şi realizării unui cuplu disimetric de tipul stăpân-sclav şi invers: Don Juan-Juan, August-August Gall.

De această dată personajul mitic nu se joacă pe sine, ci pe un altul, iar în textura tramei prezenţa lui este una episodică. Teatrul reprezintă o metaforă a totalitarismului, cu legi implacabile, afiliate zonei absurdului. Infratextul descriptează elemente reale, ale unei istorii recente, în care sunt parodiate specializările în străinătate ale cadrelor (actori) din nomenclatură, limbajul de lemn, discursurile interminabile ale Preşedintelui, transmise prin megafon, lipsa şomajului şi eradicarea sedentarismului social, aparenţa democraţiei etc. Apologia insulei, teritoriu edenic sustras pervertirilor cosmopolite, vizualizează în subsidiar *„cuceririle comunismului"*, robotizarea fiinţelor şi încartiruirea uniformizantă a lor, într-un singur cod etic, acela al Omului nou. Regizorul, discipol obedient al Preşedintelui, care-i impune cotidian repertoriul dramatic este şi un hermeneut care, pornind de la alegoria necesităţii schimbărilor esteticii teatrale, devine un de-constructor al trecutului. Ideile postmodernismului sunt metamorfozate aici: istoria este asumată, dar ea trebuie re-făcută, atâta vreme cât periclitează conştiinţa cetăţeanului. Oracular, Regizorul proclamă că la sfârşitul mileniului se va produce Schimbarea. Inversând disimetric *faţa* cu *reversul*, din perspectiva lui trecutul este utopic, deci trebuie eliminat. Veritabil dictator, acesta distribuie şi re-distribuie roluri, urmărind deconcertarea eroilor, care nu se mai pot defini. În plus alteritatea, fiinţa lor originară este secretizată, ascunsă

în caietul Regizorului, Marea Carte a Adevărului, care conține identitatea reală a fiecăruia, reușind să-i facă obedienți sinelui, prin promisiunea că într-o zi își vor afla trecutul.

Teatralitatea textului, teatrul în teatru, se opune teatrului lumii. Prezentul nu există decât ca variație anamorfică, interșanjabilitatea rolurilor reprezentând o constantă a tramei. Punerea în scenă a ***Avarului*** lui Molière este întârziată de lipsa lui Don Juan și a Doamnei Walter, sugerându-se distributivitatea senzorială a personajului. În opinia lui Constantin Noica *„mizeria lui Don Juan este că nu inventă feminitatea; o caută gata dată și fireşte n-o află*[38]*"*, diagnostic invalidat de José Ortega Y Gasset în eseul ***Despre iubire***: *„Don Juan nu e bărbatul care face curte femeilor, ci bărbatul căruia femeile îi fac curte*[39]*"*. Un persuasiv crochiu al eroului mitic ne oferă Albert Camus, în ***Omul absurd***: *„Don Juan nu se gândeşte să «colecţioneze femei». El epuizează un număr cât mai mare şi, o dată cu ele, şansele sale de viaţă. A colecţiona înseamnă să ştii să-ţi trăieşti trecutul. Dar el refuză regretul, ca pe o altă formă a speranţei. Nu ştie să privească portrete.*[40]*"*

Deși inițial se opune să joace rolul lui Valère, considerat plicticos, Don Juan îl acceptă blazat, inculcând încă o dată imensa tautologie *„femeile sunt femei"*, congenere portretistic, comportamental, singura concesie fiind făcută Femeii tinere, cea care o interpretează pe Marianne. Tartuffe-Dimitri reprezintă unicul personaj care-și joacă propriul rol, pe motiv că legile teatrului, draconice, te obligă *„să fii cine ți se spune"*, perorând paradoxal asupra faptului că *„adevărul meu e travestiul și travestiul e cel mai bun adevăr"*. Refractarii ordinii regizorale sunt provizoriu încarcerați într-o subterană, în care Vocile benzii de magnetofon repetă robotic, într-un proces de tortură psihică, ce echivalează cu *„spălarea creierilor"*, obsedantul refren: *„Nimic din tine să nu mai rămână în afara rolului. Eu sunt un rol, eu sunt un rol. Aceasta este legea noastră supremă"*. Acesta are menirea de a transforma *cine*-le în *ce*, subiectul în obiect subordonator. Discursul Președintelui, salutat cu ovații de marionetele depredicate volitiv, proclamă inexorabil: *„Suntem un popor fără spectatori. Toți cetățenii țării sunt actori activi."*

Laitmotivul care secundează personajul mitic troncază în jurul întârzierilor lui, care nu sunt explicitate, ideea seducției aflându-se în infratext. Singura lui anxietate rezidă din teama de a nu i se aloca rolul unui abstinent. Refractar schimbării, eroul vrea să-și gardeze intactă imuabilitatea, axată pe nimbul de cuceritor. Trecutul nu-l interesează, deoarece metamorfozele nu s-au petrecut, tarele sale comportamentale rămânând constante. Exegetul Gérald Sommer, în studiul ***Dictionnaire de Don Juan***,

pornind de la constatarea lui Gustave Flaubert conform căruia nota definitorie a personajului mitic o reprezintă inconstanța, tendința de infidelitate erotică, include fenomenul într-un context mai larg, al epocii care l-a generat: *„Dar epoca barocă, în sânul căreia se naște mitul lui Don Juan, definește mai generos inconstanța ca pe o propensiune către schimbare, o lipsă de fermitate, de stabilitate. De asemenea, Don Juanul tradițional este perceput ca prototipul acestui «om baroc», mobil și inconsecvent, ale cărui opinii, sentimente și conduită se metamorfozează. Inconstanța donjuanescă, prezintă totuși limite, care pot fi doar aparențe."* Astfel, justificările diverse ale distributivității sale erotice îi impun reguli, principii stabile, o anumită *„constanță."*[41] Bizar, putem vorbi de o paradigmă a inconstanței donjuanești, care prin reiterări obstinante, îmbracă mantia clasicizantă. Deși Don Juan este cel care-l ucide pe Regizor, personajul părând mai mult un *„ucigaș fără simbrie"* revoluționar, moartea lui, ca urmare a urii generale, ascendent acumulate de către actori, este asumată de întreaga comunitate teatrală.

Subiectul piesei vizează detronarea noului regim, totalitar și reinstalarea celui vechi, dar care, prin prisma contemporaneității, se transformă hidos în *„despotismul democrației"*. Don Juan este un paria hăituit, un detectiv care-l urmărește pe Asistentul Regizorului, pentru a-l asasina, acțiune vindicativă activată ca urmare a uciderii de către acesta a Domnului Benet și a Cardinalului. Debarasarea de alteritate, renunțarea la morga mitică, nostalgia recuperării sinelui este rezumată, tragic: *„Nu mai vreau să fiu niciodată un măscărici de Don Juan... Nu mai vreau."* Finalul, înregimentat absurdului, cu inserții din piesa ionesciană ***Regele moare***, este alocat cuplului Maria-Ștefan, care și-au descoperit identitatea, dar care, empatic, încep să se încarneze în Daisy-Béranger. Apariția episodică a eroului mitic în piesa ***Insula*** constituie un preludiu al celei următoare, ***Don Juan sau întoarcerea la dragoste***, care oferă câteva falii încă neexploatate tematic ale crochiului donjuanesc. Aici, însă, îl avem pe Don Juan în ipostază de actor care interpretează mereu pe un *altcineva*, în viață se joacă pe sine, iar nimbul eroic se reduce la asasinate de mercenar.

Interteatralitate. Inversarea polilor stăpân-valet. Don Juan sau întoarcerea la dragoste (1989)

Piesa lui Ioan Constantinescu este, încă din titlu, tributară dramei moderne a lui Max Frisch, ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, text-mamă la care se raportează constant. Astfel, alternativa este semnalată încă din incipit, prin conjuncția disjunctivă, care operează antinomiile:

„întoarcerea la dragoste" este incompatibilă cu statutul de Don Juan. Dispusă în trei părți, prolog și epilog, realizarea dramatică are o aglomerație onomastică deconcertantă, pretext care va favoriza multiplele travestiri și *imbroglio*-uri din cuprinsul tramei. Veritabilă piesă-sumă, ***Don Juan sau întoarcerea la dragoste***, introduce ca element novator rivalitatea dintre protagonist și valet, stăpânul ajungând o sosie a slujitorului, ca urmare a schimbului vestimentar și identitar. Întocmai ca în cazul lui Alexandru Sever, teatrul potențează mistificarea, confuzia personajelor, din pricina măștilor interșanjabile. Rolurile reale, ale vieții sunt transpuse scenic, fără metamorfozări, ci doar permutări. Ca și Hitler în ***Don Juan Apocalipticul***, eroul lui Ioan Constantinescu joacă pe scenă propriu-i rol. Sugestia substituirii stăpân-valet este prezentă încă din varianta anteică, un tertip folosit de Don Juan, pentru a se sustrage cohortei urmăritorilor. Aici, însă, jocul oglindirilor este revelat încă din distribuție, Don Juan și Leporello, purtând masca identitară a lui Antonio, șirul coincidențelor aparente amplificând congruențele: ambii sunt actori și au aceeași vârstă, 30 de ani. Similar comediei lui Molière este înregistrată prezența tatălui, Don Tenorio, pe când Gonzalvo se convertește în replica malformată onomastic a lui Don Gonzalo de Ulloa, Comandorul. Prestigiul său este conferit de proprietatea unui teatru itinerant și de calitatea de regizor. Nu este omisă nici fiica acestuia, Maria, actriță, Gonzalvo ajungând, întocmai ca în variantele arhetipale, apărătorul onoarei ei pângărite de seducător. Raportul dintre numărul personajelor feminine și cele masculine este unul echilibrat, acestea fiind dispuse în serii dihotomice, dar și complementare: Alfonso, Carlos, Miguel, Angel – sunt actori, o parte dintre ei debutanți, iar Maria, Carmen, Inez, Dolores - actrițe. Cei doi bărbați mascați camuflează *„verii duelgii"* ai Donei Anna, iar Andreas îl întrupează pe fratele Mariei. Ca elemente inedite sunt introduși José Arivas și Antunes, comisari de poliție, alături de asistentul lor, Gomez, medicul Calzar și Pater Enrico.

Prologul relevă clasicul dialog Don Juan-Leporello, metamorfozat doar de concesiile făcute modernității. Valetul pare a nu-și recunoaște stăpânul, deoarece acesta s-a *„deghizat"* fizionomic: și-a tuns părul și și-a ras mustățile, travesti invers celui operat de Pușchin în ***Oaspetele de piatră***, mască ce constituie un preludiu al tentativei de repudiere a sinelui. Axându-se pe principiile democrației, Don Juan revocă lui Leporello calitatea de servitor, în pofida lamentațiilor acestuia că nu vrea să intre în posesia posturii de șomer, pe motiv că renunță el însuși să mai fie Don Juan. Circumstanțele părăsirii Sevillei sunt descrise în manieră parodică, deși episodul nu se îndepărtează de penelériile anteice: noaptea, iar mijlocul de locomoție este o motocicletă cu ataș hodorogită. Cartofor, Don Juan și-a pierdut automobilul la cărți, iar exilul

sevilez vine ca urmare a seducerii Donei Anna, ultraj moral care se vrea sancționat de verii acesteia.

Similar piesei lui Michel de Ghelderode, ***Don Juan și amanții himerici***, eroul își privește nostalgic trecutul, devenit mit: *„Ah, ce viață, Leporello! Mi-ar trebui o altă viață ca s-o povestesc. Mereu alte chipuri și mereu alte dulci ore de dragoste!"* Leporello este încă un novice care, deși a beneficiat de modelul teoretic al conduitei epicureice a stăpânului, nu a cucerit pe nimeni, ci doar a fost sedus de Aranca, (o posibilă trimitere la protagonista nuvelei fantastice a lui Cezar Petrescu). Valetul încearcă să-l convingă de vanitatea declarării expierii lui Don Juan în Spania, din pricina femeilor, care n-ar accepta un astfel de afront, al frustrării senzualității lor și, revendicativ, ar declanșa o grevă generală. Înveșmântat în armura efuziunilor metafizice, existențialiste, personajul este sfâșiat de maniheismul, resimțit ca o sciziune, dintre *exterioritate* și *interioritate*, dintre sufletul, care se opune destinului mitic și învelișul identitar, care-l obligă la încarnări hedoniste. Exegetul Gilles Lipovetsky remarcă faptul că seducția masculină a intrat într-o perioadă de criză*: „ca și alți eroi moderni, Don Juan suferă de o mare oboseală.*[42]" Robert Bly, însă, în studiul ***L'Homme sauvage et l'Enfant*** definește această *„«dezertare» masculină ca pe o manifestare de vlăguire psihologică și identitară, legate de răsturnarea rolurilor sexuale tradiționale. Emanciparea femeilor, precum și promovarea modelului «Bărbatului curtenitor» ar fi promovat o tulburare masculină de proporții*[43]". Deși văzut ca un *„supraom, suprabărbat"*, o degenerescență a ***Supermascului*** lui Alfred Jarry, conduita retractilă a personajului este percepută de către Denis de Rougement în ***Dragostea și Occidentul*** drept o deviere sporadică de la normalitatea mitică: *„Comportamentul lui Don Juan este tipic pentru o anumită deficiență sexuală. Numai în stare de oboseală generală și localizată sexual, se vede corpul supus acestor bruște devieri, comparabile cu calambururile care obsedează o minte extenuată: îți lași gândul să zboare la «apropieri stupide». Dimpotrivă, în stare normală a corpului și a spiritului, riscul unei pasiuni fulgerătoare este diminuat.*[44]"

Personajul are revelația că habitatul cel mai sigur al camuflării alterității îl constituie teatrul: *„Nicăieri nu suntem mai în siguranță decât pe scenă"*. El repudiază ipoteza mimetică a acestuia, ca surogat al realității, dar aserțiunea va fi invalidată pe parcurs*: „Cine a spus că teatrul este o metaforă a vieții n-a gândit prea departe"*. Ioan Constantinescu topește în textura tramei opiniile lui Max Frisch, prezente în *addenda* piesei ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, în care dramaturgul elvețian se dovedește un fin analist, care percepe chintesența personajului în modernism. Max Frisch îl consideră, nu un maratonist sardanapalic al femeilor, ci un intelectual, însetat de absolut, de

perfecțiune, de teroarea perpetuă de a nu se mistifica, de *„temerea continuă de ceea ce e feminin în el însuși"*, un narcisiac ce se iubește doar pe sine, deoarece apelativul nu comportă ideea de dublu, de rival. Dramaturgul sesizează tentația perpetuă a cabotinismului, *„Nevoia de a se preface, de a juca teatru până la autonegare. Don Juan e rolul său. [...] Mediul său nu e muzica, [...] ci numai teatrul, care constă în faptul că masca și caracterul sunt identice, astfel încât se pot ivi confuzii, ca în vechile farse spaniole și ca pretutindeni unde un om nu este ceea ce pare, ci se caută pe sine.*[45]" Congruent versiunilor clasice, Leporello se împotrivește schimbului onomastic, (inițial i se propune numele Antonio), pe motiv că acesta ar angrena alterarea sinelui: *„Nu numai că nu sunt cine am fost, adică slujitorul dumneavoastră, acum trebuie să nu mai fiu nici cine sunt."* Spre deosebire de stăpânul său, Leporello nu poate să joace rolul unei persoane străine. Singura metamorfoză operată de stăpân este aceea a renunțării la particula nobiliară, onomastica rămânând nealterată, pe motiv că *„în Spania sunt milioane de bărbați care se numesc Juan"*.

În partea I, Don Juan se înfățișează lui Gonzalvo, ca aspirant la funcția de actor, menținând sâmburele de realitate, semideconspirată de secvele biografice, prin afirmația că a mai lucrat în teatrul domnului Tenorio, dedublându-se, vorbind detașat despre sine ca despre un altul. Hermeneut teatral, eroul proclamă o estetică dramatică novatoare, perorând asupra faptului că *„naturalismul în teatru înseamnă renunțarea la ceea ce are teatrul mai interesant, adică masca."* Jocul hazardului, accidentarea a doi actori profesioniști, angrenează o modificare a repertoriului stagiunii, determinându-l pe Don Gonzalvo să monteze o piesă nouă, o variantă modernă a mitului donjuanesc, aceea a lui Max Frisch, intuind în noul venit un potențial virtuos al rolului mitic. Distribuția are în vedere și personalitatea fiecărui personaj, astfel încât dedublarea om-mască să fie facilitată. Povara mitică, semn al destinului pre-scris, îl aduce încă o dată pe Don Juan în postura de a se juca pe sine: *„Tocmai asta vrea de la mine: fascinație! (Sarcastic) Farmec! E chiar boala de care eu credeam că mă vindec. Iar el mă obligă acum să mă infectez din nou arătând că viața imită teatrul și devine asemenea lui. (Râs crispat.) Chiar dacă în cazul meu n-ar fi o imitație, ci o recidivă. (Scurtă pauză.) Îmi pare rău, dar am să-ți joc o farsă, Domnule Gonzalvo."* Atât Don Juan, cât și Leporello se împotrivesc rolului lor, primul, ca urmare a suprasaturației de sine, iar cel de-al doilea, pentru că tocmai și-a asimilat, în viață, rolul lui Antonio. Singura oază aparentă de salvare, teatrul, se metamorfozează rocambolesc în habitatul-capcană care, involuntar, obligă la scoaterea măștilor. În plus, polii viață-teatru devin simbiotici, don Gonzalvo obligând actorul să-l interpreteze persuasiv pe Don Juan, să se joace practic pe sine.

Maria devine victimă a acestuia, actrița renunțând la rol și preluând profilul moral al unei simple femei, atrase de fascinația donjuanescă. Dacă eroul lui Max Frisch își regizează moartea, pentru a se putea dedica unicei sale pasiuni, geometria, cel al autorului român crede că, schimbându-și masca teatrală cu aceea a valetului, operând deci un al doilea travesti, se va putea sustrage tiranici aurei de cuceritor: *„Începând de azi, tu să fii Juan, iar eu să fiu Antonio și, se-nțelege, tu să fii Juan, să joci rolul lui Don Juan"*. Seria concatenărilor identitare începe să fie abracadabrantă, obligând lectorul să descifreze permanent măștile. Tensiunea semantică acumulată progresiv în lumea lui *ca și cum* este reportată, subordonator, lumii lui *este*, proclamând constant ideea interdependenței dintre teatru și realitate.

Leporello conservă o atitudine retractilă în ceea ce privește acest nou rol, fiind și el un hermeneut dramatic, care comentează piesa lui Max Frisch, ridiculizând ipostaza de consort al unei prostituate, dar și pe aceea a paternității. În final, destinul teatral al personajului se va suprapune celui real, ca și cum prin mască/rol, mimetic, și-ar însuși atât biografia, cât și identitatea celui pe care-l interpretează. Motivul visului coșmaresc, pe care îl are protagonistul, funcționează ca element premonitic, ce-i re-amintește fantasmele trecutului, avertizându-l asupra potențialelor revendicări punitive. Omul în negru, ca dublu al eroului, prezent și în textul lui Michel de Ghelderode, este un simbol al umbrei moralizatoare, emisarul divinității, un substitut al Comandorului anteic, deci și al Morții. Leporello remarcă faptul că travestiul onomastic, implică și unul behaviorist, o transfuzie nu numai sangvină, ci și cognitivă. Sugestia fraternității și la nivel genetic constituie o premisă novatoare: similitudinea estetică, etatea, conformația corpului și insistența bătrânului Tenorio de-al lua doar pe el în slujbă, *(„Poți să-l consideri ca pe un frate")*, augmentează această idee. Conversia identitară nu poate fi una persuasivă fără o propedeutică, o didactică erotică, valetul fiind inițiat prin lecții de seducție. Asimilarea acestui proces a constituit o constantă a ultimelor piese, de la Radu Stanca și Teodor Mazilu, până la Alexandru Sever. Lipsa de fascinație, element restrictiv, diminuant al sinelui, prezentă doar la *magister*, poate fi remediată: *„Dacă aș fi avut-o, eram de multă vreme un Don Juan, nu abia acum, și, în nici un caz, un Don Juan în travesti."* Nostalgia identificării cu stăpânul există latent în valet. Pentru a-și putea însuși lecția fascinației, el trebuie convins că se află în fața unei reprezentante a sexului opus, obligându-și stăpânul să se deghizeze în femeie și să-și metamorfozeze vocea. Pornind de la aparența exteriorității, Leporello ajunge să descifreze pârghiile interne ale donjuanismului, iar Frankensteinul-seducător devine, în scurt timp, victimă a monstrului pe care l-a creat. Acesta nu mai folosește formule de politețe față de stăpân, îl mustruluiește, se crede

Don Juan, atrăgându-i atenția că, între timp nobilul a devenit un ins fără identitate, deoarece Antonio, cel care se pretinde că este, nu reprezintă decât un product fictiv. În plus, satisfăcut de noul rol, nu ezită să-și șantajeze fostul stăpân, amenințându-l cu poliția. Noul Don Juan nu poate surprinde decât structurile de suprafață, n-a devenit un virtuoz al subtilităților, el neavând intuiția faptului evident, că travestirile succesive i-au legat indisolubil, simbiotic, astfel încât propune o remiză, satisfăcătoare pentru identitatea cu care a fost recent învestit: *„Dacă mă gândesc bine fiecare dintre noi este, mai mult sau mai puțin, Don Juan. Tu în trecut, eu acum."* Viața se metamorfozează anamorfic într-o păpușă ruscască a teatrului, prin concatenarea măștilor. Maria, ca substitut al doamnelor nobiliare, este singura care nu se lasă înșelată de travesti, în pofida camuflării onomastice identificând prototipul: *„Poate că ești Don Juan. Nu știu. Dar el nu poate fi altfel. Tu ești el, nu poți fi altcineva, Juan."*

O altă concesie făcută scenariului clasic este conferită de scena duelului, aproape ilară, când Gonzalvo, (în ipostază de Comandor resuscitat dramatic), vrea să-și răzbune onoarea pervertită a fiicei, imputându-i lui Don Juan travestit (Leporello) ultrajul etic, dar, împiedicându-se, cade în propria-i spadă, episod burlesc relatat și la Pușchin. Max Frisch, în *addenda* piesei sale, consideră că: *„un Don Juan care nu ucide este de neconceput, fie și într-o comedie; crimele îi aparțin, ca un copil unei femei. Crimele sale, nu lipsite de gravitate – se sustrag, într-un fel sau altul, indignării publice. Închisoarea lui e lumea, dar Don Juan este interesant numai în măsura în care scapă învinuirilor noastre; e ca un meteor, ca o prăbușire nedorită și ca un ricoșeu, al cărui efect ucigător dovedește cât de departe suntem încă de paradis.*[46]"

Eroul are de suportat o povară bicefală: a trecutului, polcit cu delicte și scalpuri erotice feminine și cea a prezentului, fiind învinuit, din pricina travestirii identitare, de crime și seducții care nu-i aparțin. Leporello nu mai vrea să redevină Antonio și se consideră un sacrificat, un martir care-și ajută altruist stăpânul, substituindu-i-se, deși empatia alterității este resimțită ca o *„mascaradă"*. Carmen, actrița care fuge din spital pe motiv că vrea să-l întâlnească pe seducător, se lasă păcălită de mască, luând sosia drept prototip, convinsă de abilitățile ei de a discerne dincolo de structura de suprafață a aparențelor. Situația dramatică a femeilor frumoase, de fantoșe ale hedonismului, este rezumată lapidar: *„[...] lumea e un imens bordel, deschis 24 de ore pe zi. E destul să arăți cât de cât bine și aterizezi... (Sarcastic) din inimă în inimă, adică din pat în pat, până când îți dai seama că nu mai știi cine ești. [...] Sex, sex, sex! (Recapitulează.) Nimic altceva decât marfă. Ceea ce e cu totul absurd e că, adesea, ești tu făcut răspunzător pentru asta..."* Carmen nu are masochismul afectiv de a dori să afle numărul iubiților

anterioare ale presupusului Don Juan, este un personaj ancorat în concret, un exponat mercantil al afectului.

Toți par contaminați de morbul teatralității. Apariția comisarului Arivas, reprezentantul ordinii, constituie un nou prilej al punerii în scenă, prin reconstituirea momentului duelului. Funcționarul, exponent al realității, nu agreează substituirile, deși înțelege că acestea sunt inerente scenei, lumii metamorfozelor perpetue. Întruparea onirică, omul în negru, se materializează, într-o tentativă de des-ființare a lui Don Juan, dar și a legendei acestuia, dorind să-i însceneze sinuciderea. Acesta este secundat de încă doi bărbați, înveșmântați similar, iar încăierarea dintre ei se convertește în tribut thanatic. Sub masca unuia dintre aceștia se ascunde Andreas, fratele Mariei.

Toposul epilogului este o cameră de spital, iar protagonistul a fost, în urma triplului duel, operat. Bătrânul Tenorio pare mai interesat de felul în care este oglindit în piesa lui Frisch, decât de soarta fiului, căruia îi reproșează: *„Înțeleg să-i înjunghii tu pe alții, dar să te lași înjunghiat!"* Leporello i-a donat sânge, dar transfuzia operează mutații bizare, medicul opinând că s-a realizat un straniu proces de incompatibilitate psihică. Viziunile lui Don Juan, coșmarești, imaginează *„Marea Doamnă"*, Moartea, ca pe o femeie frumoasă, care-l repudiază încă. Transfuzia simbiotizează și mai mult similitudinile dintre stăpân și valet, până la imposibilitatea stabilirii certe a identității, a descoperirii sinelui. Servul se întreabă, deconcertant: *„Ești Juan, nu-i așa? Sau ești deja din nou eu?"* Carmen a rămas însărcinată cu Don Juan-Leporello, ca o replică la maternitatea prostituatei Miranda din piesa lui Frisch. Dramaturgul elvețian remarcă demitizarea personajului, o dată cu asumarea paternității: *„Don Juan nu ar putea să aibă copii, chiar dacă ar fi rămas 1003 fii de pe urma lui. N-are copii, tot așa după cum nu poate avea un prieten. Devenind tată – dacă ar accepta acest rol – ar înceta să mai fie Don Juan. Ar fi capitularea sau primul pas spre maturizare. Altminteri, de ce nu există un Don Juan bătrân?*

Don Juan este, din punct de vedere spiritual, un hibrid, este bărbatul singur (sau femeia singură), care nu vrea să fie un întreg; ***spiritul său rămâne pueril în raport cu creațiunea; de aceea cortina trebuie să cadă înainte ca Don Juan să împlinească 35 de ani*** *– pentru că altfel n-ar fi decât un bufon stupid.*[17]" Într-adevăr, nu Don Juan devine tată, ci sosia acestuia, Leporello. Deși muribund, Don Juan refuză să se spovedească lui Pater Enrico, eschivându-se în privința recunoașterii ateismului său, episodul eludării credinței fiind similar celui molieresc. Spre deosebire de ***Dom Juan***-ul dramaturgului francez, care crede cu ardoare în iad, cel al lui Ioan Constantinescu este un discipol al lui Jupiter, pe motiv că acesta a fost *„cel dintâi ... Don Juan. Numai că el nu a fost înjunghiat pentru că a sedus-o pe*

Alcmena." Leporello este convins că acesta simulează, că interpretează, de fapt, o scenă din variantele clasice. Până şi Don Tenorio este mistificat, percepând spitalul ca pe o scenă.

Finalul plonjează în oniric, semnalându-se distincţia dintre viaţă şi vis, ipostază care înlătură măştile, iar insul nu este decât protagonist al sinelui. Fascinaţi magnetic unul de celălalt, Maria şi Don Juan vorbesc ca în transă, iar lexemele au o încărcătură criptică, alegorică. Actriţă, Maria sugerează o viaţă aflată sub semnul eternelor anamorfoze, a rolurilor plurimorfe, o reîntregire a unităţii androgine, într-o simbolică *„nuntă în cer"*. Sub chipul ei se ascunde cel al *„Marii Doamne."* Prin transfuzie Don Juan s-a umanizat, astfel încât *„întoarcerea la dragoste"* este posibilă, deşi aceasta marchează regresiunea în neant. Metamorfoza opoziţiilor cu sens schimbat este prezentă în ultima replică a lui Leporello, care, dedublându-se, este decis să trăiască sub semnul personalităţii ambivalente, ca un Ianus.

Ceea ce se poate reproşa textului dramaturgului român este excesul de *imbroglio*-uri, de travestiri abracadabrante, permutând prea intens, în pofida intertextualităţii aferente, termenii ecuaţiei viaţă-scenă. Întocmai ca la romantici, personajul este şi în postmodernism, o victimă a propriului mit şi a imaginii pe care reprezentantele sexului frumos şi-au făcut-o, bovaric, despre el. Oscilând între *ego* şi *alter ego*, între *idem* şi *ipse*, Don Juanul lui Ioan Constantinescu trăieşte drama propriului exil, în capcana vieţii ca teatru, poliţele trecutului fiind instrumentul de tortură al alterităţii, pe când prezentul este perceput ca un marsupiu flagelant al acestuia. Unul dintre puţinele elemente de noutate aduse de piesa ***Don Juan sau întoarcerea la dragoste*** o constituie prezenţa lui Leporello, ca frate şi dublu acţional al protagonistului. Mihai Moroianu, în studiul ***Marii damnaţi. Variaţiuni pe trei teme mitice: Don Juan, Faust, Ahasverus***, îl apropie pe legendarul seducător de Ahasverus, *„cel damnat să trăiască în silă, cu toate încercările de a scăpa de existenţă*[48]*"*, situaţie similară Don Juanului modern, care tentează, în van, să-şi repudieze mantia ostracizantă a propriului renume, a propriei fantoşe identitare mitice.

Tudor Popescu – Ultima dragoste a lui Don Juan (1990)

Piesa lui Tudor Popescu este compartimentată în două secţiuni şi configurează o onomastică restrictivă, trama gravitând în jurul celor doi protagonişti, Don Juan şi Amalia. ***Ultima dragoste a lui Don Juan*** aduce puţine elemente novatoare, majoritatea fiind deja inculcate pe canavaua *deja zisului*. Habitatul, *„o începere obişnuită din Sevilla secolului al XVI-lea"*, marchează şi ea decadenţa personajului arhetipal, în pofida faptului că

gardează intacte câteva elemente-cheie ale scenariului anteic al lui Tirso de Molina: numele protagonistului, descendența nobiliară, episodul uciderii Comandorului de Ulloa, viața epicureică, cinismul, aroganța hispanică, luxuriança cuceririlor etc. Piesa debutează cu prezentarea Amaliei, o femeie trecută de 50 de ani, dar care mai păstrează urme ale frumuseții de odinioară, surprinsă în plin proces de pregătire a unei licori cu *„proprietăți miraculoase"*. Pot fi percepute o sumedenie de sincope în articularea discursului dramatic, din pricina melanjului dintre registrul popular, (insuficient asimilat de către autor și prin urmare asonant) și cel neologic, (impropriu protagonistei). Prin descântecul magic și tema așteptării, secundate de o oarecare alienare, femeia amintește de Pena Corcodușa lui Mateiu I. Caragiale, dar și de ***Domnișoara Hus*** barbiană. Poțiunea erotică, magică este preparată în speranța că insul invocat, prin incantații multiple, va apărea. De peste 20 de ani Amalia urmărește himeric un vis, risipindu-și tinerețea în atitudini donquijotești de căutare. Ajunsă la o etate respectabilă, femeia-și permite reflecții asupra evoluției sentimentelor, considerațiile ei fiind grefate pe o bună cunoaștere a vieții: *„În tinerețe cauți un amant, la vârsta mea cauți un prieten"*.

Solilocul ei este perturbat de apariția unui bărbat de 60 de ani, care-și ascunde fizionomia, întocmai ca în piesa lui Pușchin, ***Oaspetele de piatră***, îndărătul unei pălării imense. Femeia suferă de mania persecuției și, paranoică, are sentimentul că întreaga comunitate complotează destructor la dinamitarea moralității ei, deși tentativele de disculpare, prea insistente, amplifică ideea distributivității nurilor acesteia. Inițial drumețul nu se recomandă, iar amfitrioana îi cuantifică diminuant fizionomia, de-mitizând estetica tradițională. Trecutul reprezintă o frână, care-l împiedică pe drumeț să-și amintească pertinent portretul sinelui de odinioară, totul axându-se pe mărturiile indirecte ale bărbaților ultragiați, care nu pot pricepe isteria afectivă pe care, cu un astfel de chip, a reușit s-o provoace gintei feminine. Spre deosebire de ideile lui Max Frisch prezente în *Addenda* piesei ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, care consideră că un seducător n-are voie să depășească etatea de 35 de ani, pentru că altfel s-ar metamorfoza grotesc într-un clown ridicol, Tudor Popescu ne înfățișează un Don Juan sexagenar. Ipostaza nu este nici ca inedită, putând fi întâlnită încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea la Paul Heyse, (***La fin de Don Juan***) și Théophile Gautier, (***Comédie de la mort***), care evocă din mormânt imaginea caricaturală a unui Don Juan bătrân, pervertit, dezumanizat, cu rictus ridicol-senil, cu părul fals, care-și regretă tinerețea irosită. Anterior, Gustave Levasseur portretiza, încă din 1848, un ***Don Juan Barbon***, atins de gută și reumatism, imobilizat la pat,

voyeur... involuntar al acțiunilor hedoniste ale lui Don Sancho, discipolul său, care-i seduce soția și fiica[49].

Amalia este descendenta unui negustor de porci îmburghezit, care-și dirija odrasla înspre descătușări senzoriale în preajma nobililor, în speranța că va reuși o mezalianță. Singurul rezultat al conduitei hedoniste a fetei este un copil din flori, care se stinge foarte repede. Declinarea identității reale a drumețului stârnește rumoare și reticență, cu atât mai mult cu cât acesta întrupează idealul masculin, urmărit cu obstinație de peste trei decenii. Călătorul completează însă concis informațiile furnizate de Amalia, situația fiind similară piesei minulesciene ***Amantul anonim***: femeia se află în situația imposibilității recunoașterii prototipului, nu atât din pricina prea multor sosii care i s-au substituit, ci viziunii bovarice, dopajului livresc al automistificării, care a decupat o imagine atrofiată a seducătorului. Mefientă încă, femeia încearcă să descifreze mecanismul de articulare al procesului de cucerire, care este expus lapidar și disculpator: *„Când le întâlneam, erau îndrăgostite gata. Nu aveam decât să le culeg"*. Și aici Don Juan își exhibă fantoșa de instrument obedient al propriei legende, dar și al reprezentantelor sexului frumos, care-l determină perpetuu să nu-și dezică renumele.

Limbajul este unul rudimentar, etalând decadența personajului, dar și capacitățile cameleonice de adaptare la recuzita lingvistică a interlocutoarei. Perorațiile lui sunt melodramatice și necreditabile ideatic, din pricina schematicului pilon de susținere dialogic. Nostalgia parentală, ca urmare a sterilității relațiilor pasagere, alături de imposibilitatea devenirii maritale, conferă eroului o mantie tragică. Singura barieră în calea faimei, percepută ca un blestem, este impotența, rezultat al conjugării maladiei cu etatea. Personajul are intuiția faptului că doar jucându-se pe sine, interpretându-și rolul mitic, mai poate beneficia de statutul de oaspete. Sub imboldul teatralității, Don Juan se metamorfozează, repudiind secheiele estetice de până acum. Ca personaj, Amalia pare a fi o replică, nu prea reușită, a pescăriței Tisbeea din piesa lui Tirso de Molina, o Dona Juana rurală care, întocmai ca eroina Hortensiei Papadat-Bengescu din ciclul de epistole ***Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata...***, încearcă să-și deculpabilizeze apetența pentru epicurianism, prin motivul căutării perpetue, a tentativei de a descoperi sub masca fiecărui bărbat personajul mitic. Rivalitatea, dorința de calchiere mimetică a conduitei idolului său determină egalitarisme acționale, dar care sunt percepute negativ de colectivitatea tradițională, care nu poate accepta derogările de la codul etic al castității în cazul unei femei: *„Am devenit eu un adevărat Don Juan. Faima mea a crescut ca a ta. Bărbații treceau prin brațele mele cum treceau femeile prin brațele tale. Ție aventurile îți aduceau celebritate, mie oprobiu."* Comprehensivă, Amalia afirmă că i-ar fi acceptat

până şi infidelităţile, percepute ca o maladie, cu condiţia de a nu fi ea însăşi neglijată din când în când. Don Juan explică faptul că este martirul, productul unei imagini, a unei legende proliferate anual de către bărbaţii încornoraţi, o scuză viabilă, ca *„să-şi justifice mai bine îndrăzneala de a-şi încuia în casă femeile"*. Dorinţele lui de autodemistificare sunt demolate, pentru că adevărul nefardat este repudiat, preferându-se surogatul mitomaniei cu nimb mitic.

Stratagemele de încercuire erotică mizează pe un repertoriu imuabil, grefate pe paradigma supremaţiei prin logos, dar şi pe inventarierea punctelor slabe ale femeilor. Astfel, vanitatea de a se considera superioare predecesoarelor declanşează, aşa cum a demonstrat deja eseistul spaniol Ramiro de Maeztu, morbul competiţiei, al turnirului întru etalarea persuasivă a nurilor, într-o tentativă de domesticire a epicurianismului eroului, aducerea lui la numitor comun cu restul masculinităţii. În descendenţa lui Nicolae Breban şi a eroului acestuia, naratorul K. din romanul ***Pândă şi seducţie***, Tudor Popescu este de părere că epicentrul cuceririi gravitează în capacitatea de a excava nu calităţile, ci defectele femeilor. În pofida faptului că relevă profesoral pârghiile de susţinere ale eşafodajului seducţiei, Don Juanul lui Tudor Popescu este un pseudohermeneut al feminităţii, didactica erosului exhibată de personajul său, reprezentând, *in facto*, o re-inventariere a strategiilor anteice ale ispitirii: *„Succesul la femei e asigurat de arta de a exploata defectele femeii. Priceperea de a-i folosi ambiţia în folosul tău. Abilitatea de a-i stârni gelozia, chiar şi numai printr-un cuvânt aruncat în treacăt. Dezvăluirea la momentul potrivit a forţei masculine, pentru că femeia paralizează plină de admiraţie în faţa forţei brutale, fizice. Un pic de mârlănie, când rămâi între patru ochi o topeşte, mai degrabă decât o sută de cuvinte dulci. Ăsta e abecedarul cuceritorului. Pot lăsa moştenire urmaşilor mei aceste învăţături, nu de puţine ori verificate."* Personajul pare a fi obsedat de ideea testamentară, dorind permanent să transmită posterităţii o imagine malformată, în parte, a alterităţii.

Festinul şi mirosul fripturii de berbec angrenează resorturile memoriei involuntare, o aducere-aminte nostalgică a copilăriei, mistificate însă. Abaterile biografice sunt deconspirate fără menajamente de interlocutoare, însă Don Juan repudiază rectificările, oferind reţete de audiere, axate pe comprehensiuni în faţa descătuşărilor mitomane: *„Femeia care nu ştie să asculte o minciună, nu va intra în sufletul unui bărbat"*. Egalitarist, Dona Juana rurală solicită şi ea dreptul de a prolifera inadvertenţe, ipostaza ludică a mistificării biografice, conferind valenţe propice reajustării trecutului. Singura aprehensiune a eroului este legată de Comandor, potenţialitatea apariţiei lui vindicative constituind unul dintre laitmotivele tramei. Poţiunea magică exercită însă un efect contrar, devirilizant, protagonistul fiind atras de

zodia lui Morfeu, în detrimentul femeii şi expectanţelor ei senzuale, dorite de o viaţă.

Partea a doua prezintă acelaşi decor, fiind, în cele din urmă, o copie inversă a celei dintâi. Personajul pare a suferi de o amnezie temporară, nemaiaducându-şi aminte nimic, deşi continuă să se comporte *„ca un adevărat seducător"*. Cerebral, îşi propune s-o cucerească pe Amalia, dar reiterarea reţetelor lingvistice nu produce decât o reacţie de recul, de dezamăgire din partea femeii, care aştepta un scenariu mai rafinat. Ridiculizarea arsenalului seducţiei amplifică orgoliul personajului, care susţine că preferă tagma *„femeilor care se cuceresc singure. Se autocuceresc, atunci când vor să fie cucerite. Pentru ele, bărbatul e doar pretextul asupra căruia să-şi reverse prinosul de iubire."* În pofida strategiilor rudimentare, Amalia vrea să se lase mistificată, concesie făcută aşteptării. Dezarmat în faţa femeii inteligente, Don Juan se află pentru prima dată în situaţia de a nu şti cum s-o abordeze, reţeta seducţiei, infailibilă până acum, vădindu-şi inutilitatea. Picând într-o transă nostalgic-metafizică, eroul etalează o faţetă mai puţin exploatată a personalităţii sale, solitudinea. Ludic, compensativ, femeia îi acordă o sporadică derogare de la conduita mitică, propunându-i, paradoxal, să fie el însuşi, sub masca securizantă a lui Don Alvaro Sánchez, tertip care-i va permite dezicerea de prototip, ridiculizarea şi înfierarea acestuia, dar şi realizarea unui rechizitoriu al donjuanismului. Rolurile sunt inversate, femeia devenind avocat al apărării lui Don Juan.

Fragmentul este tributar comediei lui Molière, autorul mărginindu-se să calchieze replicile, celebre, ale dramaturgului francez: *„Don Juan nu crede în nimic, nici în Dumnezeu, nici în morală, nici în prietenie, nici în dragoste"*. Profilactic, femeia îi sugerează s-o seducă, pentru a scăpa de iubirea pentru Don Juan. Eroul se consideră un veritabil doctor Frankenstein, care a generat o creatură machiavelică, mercenarul amorului, un receptacul protein ce comasează victime feminine, (prin automistificare), dar şi masculine, instituind un model de conduită dorit de orice bărbat. Personajul complotează chiar imolarea propriului mit, desemnând-o pe Amalia ca legatară şi martor al stingerii lui. El are revelaţia unicei posibilităţi de a fi uitat - uniformizarea, banalizarea: *„Spune tuturor că am murit ca cel mai obişnuit dintre oameni"*. Pentru consolidarea acestei imagini, eroul cochetează chiar cu ideea sinuciderii, care i-ar fi adus pardonarea din partea instanţei umane, dar nu şi concilierea cu divinitatea. Femeia nu acceptă pactul, dorind revigorarea nimbului său mitic, de seducător, pe care l-a aşteptat toată viaţa, comportându-se ca o nevastă nemulţumită de neexercitatrea obligaţiilor matrimoniale, senzoriale, ale soţului: *„Suntem într-o veche căsnicie... în care bărbatul are obligaţii faţă de femeia îmbătrânită lângă el. Şi dacă el nu simte această*

obligație... femeia este îndreptățită să se răzbune. Și eu sunt gata să-mi răzbun așteptarea, dacă vei continua să-mi mai torni tot felul de minciuni despre întoarcerea ta cu fața la cer." Astfel, indiferent dacă Don Juan are o conduită epicuriană sau stoică, el va fi marioneta depredicată a gintei feminine, care-i reproșează, fie infidelitățile, fie, din contră – reculul în fața obligațiilor mitice, de seducător. Adevărat ***Manechin sentimental***, abulic, Don Juan se supune obedient, într-un dans ultim, o îmbrățișare ritualică, lăsându-se ghidat de femeia-bărbat, care-l acaparează astringent.

Mitul este o tară indelebilă, ce nu poate fi supusă vreunui clivaj, un corpus monolitic, imuabil. Moartea protagonistului nu stârnește efluvii de indignare femeii care se proclamă văduva lui, mulțumind divinității pentru darul făcut de a i-l aduce, ceea ce marchează în piesă domesticirea eroului, prin incinerarea lui în cripta familiei de foști porcari: *„Îl voi așeza în groapa familiei mele... și dacă nu ne-a fost dat să fim alături în viață, vom fi alături în veșnicie!"*. Molière este primul autor care a demarat procesul de îmburghezire al eroului, glisarea înspre sfera populismului. Tudor Popescu, însă, caricatural, în descendența lui Ion Minulescu, poate, conferă acestuia o mantie cvasi-proletară, activată prin limbajul grosier, conduita de mediocru muritor în timpul petrecerii și de muzica populară, *„partitură"* pe care se derulează dansul final. În peisaj autohton, însă, dramaturgul are meritul de a fi prelucrat varianta grotescă a unui Don Juan ajuns la senectute, sclav al propriei legende și victimă a gintei feminine, privită ca o caracatiță sardanapalică.

***Eugen Curta – Seducția continuă** (2005)*

Romancierul Eugen Curta pare a fi unul dintre creatorii atrași irefutabil de mitul donjuanesc, de problematica erotică, implicit. Profilul seducătorului arhetipal, înveșmântat în mantie contemporaneizantă, tronează statuar în textura epică a ultimelor sale realizări, ***Din nou despre dragoste*** (1991), ***În absența unui personaj secundar*** (1993), ***Anotimp pentru doi*** (1996), ***Penultimul Don Juan*** (1999), ***Trenul fără sfârșit*** (2001), ***Iubita din vis*** (2003), ***Misoginul îndrăgostit*** (2004), cunoscând apogeul în ***Seducția continuă*** (2005), roman polifonic și *summum* estetic al abordărilor precedente. Proteismul recuzitei compoziționale, care înglobează strategii subversive postmoderne, textualiste, este tributar, într-o oarecare măsură și simetriei de factură balzaciană, itinerariul epic fiind încorsetat simetric, concentric, de un ***Prolog*** și un ***Epilog***. Sugestia teatralității irumpe din această dispunere coerentă, incumbând lectorului potențialitatea tranchilității tematice și regizorale, o trișerie auctorială, care camuflează criptic structura cvasidomestică a textului de suprafață, în învelișul poliedral al infratextului.

Într-o recenzie făcută volumului, (dar fără a omite recursul la creațiile anterioare), ***Donjuanismul misogin al lui Eugen...***, criticul Radu Țuculescu remarcă apetența prozatorului pentru mecanismele de articulare ale erosului, ale seducției, glisând, ludic, pe panta simbiotizării dintre cel biografic și cel ficțional, ceea ce amplifică vocația farsei diegetice: *„Dragostea față de sexul opus, evident, nu dragostea de țară și aproape în toate cele șapte opuri e, în cele din urmă, vorba despre un Don Juan (fie el și penultimul...), cam misogin (fără să fie prea conștient de asta...), care iubește femeia, dar se iubește și pe el, chiar dacă nu-l «ocolește» autoironia, autopersiflarea. Eugen e un mare și veșnic îndrăgostit... pardon... eroii lui Eugen sunt așa și aș putea afirma că, la o foarte atentă lectură poți ajunge la următoarea concluzie: un singur erou «principal» traversează cărțile sale, cu încăpățânare, cu îndărătnicie, schimbând «măștile» cu nonșalanță, pasionat de situații noi, neprevăzute, de aventuri riscante, acționând brutal ori cu o înfiorătoare finețe, realist și melodramatic, «în pas cu vremurile» ori după propria fantezie, fără a ține cont de falsele fațete a ale unui burghez și fariseu bun simț... [...] **În absența unui personaj secundar**, eroii lui Eugen vorbesc **Din nou despre dragoste**, despre **Un anotimp pentru doi**, în timp ce călătoresc cu **Trenul fără sfârșit**, în care se află, deghizat, și **Penultimul Don Juan**, un bărbat care se gândește la **Iubita din vis**, crezându-se un veșnic **Misogin îndrăgostit**.*[50]"

Tentația geometrică poate fi relevată și din punctul de vedere al defalcării în două secțiuni a tomului, ***Cartea Misoginului îndrăgostit*** fiind secundată, diacronic textual, de ***Cartea seducției continue***. Morbul ficționării este unul ascendent, cea de-a doua carte alunecând pe panta oniricului, circumscriind fabula poeticii viso-trezici, într-un melanj deconcertant, alambicat, ale cărui resorturi de coagulare sunt dificil de decriptat. Ambele cărți sunt gardate de un moto fals premonitic, cu tentacule iradiante. Tomul debutează cu ***Explicația autorului***, demers apodictic, elucidant, care se convertește într-o pledoarie pentru actul scriiturii, perceput în manieră suculent-ironică, ca urmare a receptării retractile din partea lectorului abulic. Astfel, lansarea proprici cărții la universitate, constituie pre-textul care dezermetizează subteranele memorici, furnizând totodată explicitări asupra genezei romanului. Recursul la persoane reale are menirea de a inocula germenii autenticismului, tertip narativ predilect prozatorilor textualiști. Programarea strategică a lansării volumului în timpul orelor de curs ale profesorului Aurel Pantea, argument coercitiv pentru studentele de la litere, nu tocmai apetente cultural, alături de modalitățile persuasive de îngurgitrare a dopajului cultural, (cărți pe gratis sau aducerea bastonului Baronului, personaj antipudibond, ce suferă de priapism), metamorfozează incipitul într-un manifest poetic, ce relevă statutul diminuant al fenomenului literar. Inserarea

congenerilor scripturali, a lui Moga, Ioan Nistor sau Mircea Stâncel, lipsa oficialităților de la (re)prizele de cultură, semnalează rolul de Cenușăreasă, aservit literaturii. Ludicul prestidigitației mentale, acționale, epice, de care uzează naratorul, bahtinizează raporturile tradiționale ale triadei autor-narator-lector, ca urmare a metamorfozei permanente a polilor ecuației, nepermițând un clivaj cu diagnosticări ferme, printr-un melanj al realității pure cu a celei virtuale. În plus, naratorul-autor se demistifică perpetuu, instituind o privire poliedrală asupra alterității.

Apariția doamnei voalate, la propria lansare, element perturbator, generator de mutații estetice, este cel de-al doilea pre-text, surogat necesar relevării textului-mamă. Furnizarea unui *„plic mare"*, o parodiere a tertipurilor epocilor literare anterioare, este însoțit de explicitări labirintice: autorul, pacient ipohondru, trăind cu aprehensiunea morții, i-l încredințează, după ce impune mai multe condiții securizante, o ironie, poate, la adresa manifestărilor paranoice ale creatorilor, anxioși în a nu-și rătăci Opera. Motivațiile sunt lapidar îndosariate, inculcând ideea de veridicitate și potențând suspansul. Între doctoriță și pacient sunt sugerate raporturi de apropiere, ba chiar o tramă erotică, de factură menestrelic-contemporană, apelul la fascinanții nuri ai discipolei lui Hippocrates, fiind realizat prin intermediul poștei electronice, dar și printr-un ludic duel, prin care pacientul își re-ajustează debusolant fișele de observație și analizele. Femeia remarcă ambiguitatea identitară, tentația *incognito*-ului, cu atât mai mult cu cât nici autorul manuscrisului, nici ea, ca personaj al acestuia, nu au orgoliul exhibării onomastice. Naratorul-personaj are chiar dubii în privința paternității plicului, explicațiile prolixe, multitudinea lor, secretomania, fiind percepute ca o tentativă de camuflare a propriului eu livresc, prin recursul la masca Necunoscutului... cunoscut în circumstanțe funambulești. În plus, poate fi decelată o tentativă de ștergere, cvasipolițistă, a urmelor: discheta ce însoțea plicul era inutilizabilă, fișierul în Quark Xpress, care adăpostea romanul propriu-zis, ***Misoginul îndrăgostit***, nu putea fi deschis, pe când în cel secund, exista un singur cuvânt, *„mulțumesc"*. Scriitorul de profesie devine astfel hermeneut al manuscrisului, revenindu-i menirea de a re-compune, prin aport personal, textura romanului, corijând totodată excesul de diluție epică.

Osmoza persoanelor gramaticale și pluralitatea perspectivelor de vizualizare situațională, metamorfozează textul într-un *puzzle* polifonic, ce solicită virtualitatea unui fir al Ariadnei pentru a fi decodat. ***(Poveste scrisă)*** configurează itinerariul biotic al lui Dragoș Olaru, individualitate penelată inițial prin intermediul gurii comunității, a reflexivului impersonal. Cartea de vizită profesională a acestuia înregistrează statutul de contabil, din care emerge tendința cuantificării cuceririlor, contabilizarea evenimențială. Eroul

beneficiază în adolescență de o poreclă, pe care și-a conferit-o singur, și anume aceea de *„Dezvirginel"*, apelativ concupiscent, în măsură să cartografieze efluviile de erotism sexual ale acestuia. Episodul inițierii senzuale, la propriul majorat, îmbracă o armură tragic-grotescă, deoarece beneficiara expediției hedoniste se dovedește a fi o atletă, nu tocmai obedientă, parcimonioasă în etalarea disponibilităților erotice. Folosind permutările semantice, lexematice, personajul-narator, de factură balzaciană în această secvență, conchide: *„Casa era a unchiului său, care îl «găzduia» în timpul școlii, chirurg popular, care a aflat a doua zi de la colegi, cum că i-au «cusut» nepotului..., i-au pus trei copcii..., unde?! Acolo, auleu! Culmea ironiei, i s-a rupt ața, iar ei i-au cusut-o la loc. Fiindcă nu s-a rupt așa, cum se rupe o ață, i s-a zmuls o bucată de carne de-acolo."* Excursul ce panoramează evenimentele majore ale copilăriei se materializează în explicitări ale personalității în formare a eroului, relevate în cheie ironică: impactul dur cu cumpăna de la fântână, care îi cade în cap, are ca revers o acutizare exacerbată a memoriei, a capacității de învățare; încăpățânarea lui este anticipată de obstinația de a nu părăsi sânul matern până la o etate relativ tardivă, în raport cu restul copiilor; nașterea năzdrăvanului fecior nu are loc la maternitate, ci pe podeaua casei, pe când mama era *„gravidă în luna a treisprezecea"*, circumstanță ce încarcă protagonistul cu o alură basmică. Epicentrul behaviorist al eroului constă în voluptatea de a satiriza ginta feminină, voluptate ancorată, psihanalitic, de absența tatălui, decedat, în urma unui infarct în vreme ce îl concepe, accentul de insistență fiind permutat asupra organului genital aflat în stare de colaps dizarmonic, (circumstanță relatată în maniera lui Dumitru Țepeneag sau Ștefan Agopian, cu antipudibonderie), de copilăria derulată sub tutela mamei și de diluția propriei des-ființări matrimoniale, când își descoperă aparent stoica nevastă în brațele amantului. Inserțiile superstițiilor folclorice, a fatumului coercitiv, sunt pretexte care vor valida traiectul evenimențial. Poetica atmosferei zilei de duminică pare a fi contaminată de tentacule demonice, resimțite ca o prezență activă. Veritabil *alter ego* al scriitorului, Dragoș Olaru, în pofida profesiei, este atras de literatură, ba chiar conduce un cenaclu de profil la școala postliceală unde preda economie. Veleitățile scriptice sunt relevate și de faptul că acesta deține un *„jurnal"*. Întoarcerea inopinată acasă și descoperirea infidelității consoartei, în pofida relatării imprecativ-ilare, conferă eroului tragism, cu atât mai mult cu cât rivalul, un coleg de serviciu, aruncat pe geam, va sucomba, generând o sumedenie de încurcături. În pofida faptului că protagonistul este, din punct de vedere distributiv, un maratonist erotic, încălcarea feudei maritale de către *„un Don Juan cu varice, pe care toți îl*

ştiau pişecos şi impotent", este considerat un ultraj, datorită alegerii unui amant inferior soţului, prototipul infinitival al seducţiei.

Structura oximoronică a titlului, ***Misoginul îndrăgostit***, inculcă sugestii paradoxale, o reconvertire a insului ginofob în tagma vasalilor afectului. Eroul are predispoziţii hermeneutice, stabilind o taxonomie inedită a feminităţii: *„iubita lui era o iubită de luni-vineri. Duminica nu era chip – iubita lui aparţinea altcuiva, era soţie virtuoasă. De aceea inventase el fraza pe care mulţi nu o înţelegeau: «vinerea Don Juanii schimbă amantele»"*. Personajul nu-şi revendică genealogia în arhetipal, modelul mitic constituind doar rampa de lansare a multiplicităţii, vizualizând umanitatea masculină ca o rezervaţie de clone donjuaneşti, atinse irefutabil de morbul insaţiabilităţii erotice sardanapalice. Obiectivat, îşi încartiruieşte consoarta taxonomiei amantelor de duminică, ba chiar, deconcertant, îi lecturează acesteia o epistolă de dragoste, care nu îi era adresată.

În postfaţa alocată volumului, criticul Ion Nistor remarcă predispoziţia autorului pentru carnavalesc, apetenţă decelată şi în creaţiile anterioare, o iradiere ce comascază *„contrastele caracteriale frapante (**hetaira virtuoasă, înţeleptul-bufon, prinţul-cerşetor, tâlharul cu suflet nobil**), pluralitatea tonurilor, manuscrisele şi epistolele, dedublarea personalităţii, patimile care frizează insanitatea mentală, stările moral-psihice anormale – în spectaculara circumscriere a ceea ce Mihail Bahtin numeşte «naturalism de speluncă», - ingrediente lesne identificabile în actualul spaţiu curtanian.*[51]*"* În pofida dinamitării cronologiei clasice, regresiilor polimorfe într-un trecut virtual, deconspirarea identitară din al treilea capitol, (***Asimptote scrise ale iubirii***), transformă entitatea personajului într-un adjuvant, similar păpuşilor ruseşti, din punctul de vedere al prolificităţii măştilor identitare, care-şi exfoliază faliile multiple ale profilului comportamental, pe măsură ce avansăm în brodura tramei: *„Şi ajuns aici, mă simt nevoit să-mi scot o mască de pe faţă – sper să nu devin fantoma de la Operă: eu sunt Dragoş Olaru."* Decodarea onomastică nuanţează permutarea lui *idem* cu *ipse*, a lui *ego* cu *alter ego*, sciziunea alterităţii, dar constituie şi un ferment epic, cu rol de *captatio benevolentiae*, o gradare ascendentă, parcimonioasă a suspansului, pentru a nu trena discursul epic. Ion Nistor prelevează în cele nouă segmente diegetice, comasate în ***Cartea Misoginului îndrăgostit*** tot atâtea schisme şi episoade, care cimentează destinul protagonistului, traiectul biotic ce-l conduce înspre resorturile unui eros matricial, arhetipal, indelebil: *„1 – descoperirea amantului soţiei în dulap şi proiectare lui pe fereastra bucătăriei, 2 – fuga de iubirea autentică şi ispitirea de către dragostea gregară, 3 – aşteptare Reginei de Carnaval pe scena lumii «cu fundul în sus», 4 – viclenia «electronică» pentru accederea la invarianta erotică a lui Morico-Neli, 5 -*

impactul cu prezența profilactică a femeii arhetipale, 6 - descoperirea adevăratei mame și exacerbarea crizei de identitate, 7 - bovarismul osmozei anostei realități cotidiene cu luminescența ficțiunii literare, 8 - temporara distanțare spațială a polilor erosului întemeietor de lume, 9 – acerba luptă împotriva voracității destinului individual[52]*."*

Luxuriança concatenărilor situaționale conferă tomului o structură arhitectonică labirintică. Romanul este un receptacol hedonist, ce îndosariază propensiunile erotic-onirice ale personajelor, sumise irefutabil unui magnetism senzorial. Poetica autenticității și trecerea la persoana întâi este întreținută de prezența jurnalului de spital, instrumentar care focalizează trama. Jurnalul este dotat cu o nișă cathartică, un compartiment ce facilitează efuziunile liric-efeminate ale sinelui narator. Ion Nistor relevă sindromul dedublării personalității, care amplifică des-ființarea eroilor, nuanțând crizele de identitate: *„Dragoș-Prințul, Baroana Marika-Doctorița Morico, hermafroditul Erik-Erika Mazălu, bastarzii blonzi ai Baronului, Maria lui Todoruț-Maria Mocana)"*, radiografiind și abaterile de la normalitatea mentală sau psihosomatică: *„consecințele* ***priapismului*** *Baronului,* ***misoginismul masochist*** *al lui Dragoș,* ***nebunia*** *Fizicianului Atomic,* ***epilepsia*** *Piticului,* ***temporara amnezie*** *a Prințului,* ***anadipsia*** *bătrânei Viti,* ***schizofrenia*** *nevestei Piticului etc.*[53]*"* Descrierea vizitei de la Aiud, senzația de *déja-vu* resimțită în fața doctoriței, suprapun deconcertant polii real-oniric, virtual-concret. Visul funcționează ca un actant evenimențial, femeia din planul concret fiind vizualizată aprioric în vis, în calitate de muză adorată, în vreme ce personajul-narator este pe cale de a se îndrăgosti de ea în realitate. Morbul ficționării se melanjează cu acela al relatării detaliate, prin recursul frecvent la modele livrești, o caracteristică a textualiștilor.

Prințul sau prietenia „no limit" marchează o nouă conversie a vocii narative, prin intervenția directă a autorului, care re-compune, ca într-un *puzzle*, istoria vieții eroului, pe baza mărturiilor celor din anturaj. Baronul, tatăl Prințului este un hermeneut avizat, care comentează similar lui Dragoș, filozofia kierkegaardiană. Jocul congruențelor mentale, dar și fizice dintre cei doi are un rol anticipativ, ale cărui resorturi, coagulate ascendent pe parcursul fabulei, vor culmina cu descoperirea legăturii sangvine dintre aceștia, Dragoș fiind unul dintre fiii nelegitimi ai hipervirilului moșier. Modelul acestuia pare a-i inocula protagonistului tare misogine, ginofobe, catalogând femeia drept o entitate pasivă erotic, o pubelă sexuală, fără inițiative, dotată cu o abulică obediență în fața mesagerilor virilității. Empatic, Dragoș se angrenează într-un dialog fictiv cu Baronul, pe care-l ia ca martor virtual al expansiunilor sale epicuriene, într-un tribut, ofrandă a discipolului, care-i etalează maestrului însușirea strategiilor subversive ale ispitirii.

Lumea carnavalescă a lui *ca şi cum* este secundată de lumea lui *este*, într-un sistem de simetrii şi opoziţii cu semn schimbat, ce potenţează interşanjabilitatea. Evocarea legăturilor de odinioară, a situaţiilor dinamitarde din punctul de vedere al periculozităţii, *(„O dată s-a întâmplat ca soţul să vină acasă la 10 minute după ce Don Juanul plecase fanţoş şi triumfal")*, pe care eroul le-a activat constant înaintea întâlnirii cu femeia-cataclism, agentul curativ al aparentei incurabilităţi distributive, marchează graniţa dintre *atunci* şi *acum*, într-o permanentă dedublare a alterităţii. În pofida unei conduite tranchile senzual în ultima perioadă, eroul simte irefutabil dorinţa de a-şi revărsa tentaculele erotice, antidotul represiv al nostalgiei seducţiei fiind descoperit în actul scriiturii. Doamna Coti, bucătăreasa castelului, dar şi partenera unor conversaţii concupiscente, îi furnizează, în manieră naturalistă, antipudibondă, reţeta cuceririi doctoriţei, informaţii vindicative, ca urmare a antipatici avute pentru moga ei infatuată şi siderală: *„Nu, fără cea mai mică pregătire, sari domle pe ea. [...] O să constaţi că o să-ţi termini lucrarea şi ea tot nu, nu şi nu, orgasmul ei o să fie tapetat şi căptuşit cu nu-uri, preludiul şi postludiul nu-uri, nu-uri, în prostie. Şi toată lumea va fi mulţumită!"*

Adresarea directă îmbracă forma epistolară, într-o pirică invocaţie a *femeii din vis*, construind scenarii ale devenirii oraculare ale cuplului, situate sub spectru arhetipal al reîntregirii androginice. ***(O scrisoare amânată)***, a cărei destinatară este *„Stimata M..."*, este guvernată de aprehensiunea Morţii, ancorată într-un viitor ambiguu ficţional, al cărui reper cronologic, *„întâlnirea de 70 de ani"*, amplifică echivocul evenimenţial. Jocul onomastic dintre Baroniţa Mariko şi receptoarea mesajului, Morico, o traducătoare rafinată din engleză şi limbile nordice, fac din femeie un personaj trialogic, un receptacol identitar. În pofida numărului considerabil de eroi, aceştia sunt congeneri, astfel încât pot fi reduşi la două prototipuri reiterante: personajul donjuanesc, care are ca model Baronul şi fiii ilegitimi ai acestuia şi cel al femeii intangibile, matriciale, principiul superlativităţii feminine, întrupată de Baroană-Morico-Neli. Abia perceptibil sunt inversate raporturile tradiţionale. Deşi bărbatul nu este retractil la graţiile altor entităţi, el este sumis fascinaţiei exercitate de către această *femme-géante*, care-l ghidează, imuabil, inconştient înspre o obedienţă capitulantă, coercitivă.

Întâlnirea de 70 de ani, urmată de o petrecere a colegilor de altădată, reprezintă pretextul mnemotehnic, al aducerii-aminte unui trecut virilizant, revolut erotic, a cărui vitalitate este încorsetată, cabotin, de o amnezie sporadică. Jongleria sexelor, confuzia generată de nunta hermafroditului Erik, care ulterior şi-a făcut o operaţie de rectificare a organelor genitale, cu M., alături de episodul răpirii, în noaptea nunţii de către Baron, un scenariu regizat mutual de protagonişti, inculcă receptări poliedrale, emiţătorul epistolei

putând fi Baronul sau o proiecție a sinelui auctorial, identitatea lui fiind eludată volitiv. Considerațiile generalizante, *(„O femeie nu se poate pune cu priapismul unui bărbat, oricât de nimfomană ar fi ea")*, dar și apelativele de tandrețe alocate creierului subabdominal masculin, *(„plastilina iubirii")*, sunt escalade care marchează dorința de re-venire în realitate, eroul solicitându-i femeii certitudini, în privința veridicității episoadelor radiografiate.

(Cealaltă Doamnă Morico) este doctorița din Aiud, dar și medicul curant al baroanei, lanțul coincidențelor onomastice, relicfând simultan similitudini estetice și comportamentale. Pacientul dorește să o seducă, dar doar pentru a avea timpul fizic de a-și demonstra iubirea, folosind ca tertip persuasiv, un set de 10 foi pe care e copiat același text. Aceasta se inoculează în trama literaturizantă, printr-o eroare a poștei electronice, scrisoarea adresată Doamnei M. ajungând în *inbox*-ul ei. Vocația ficționării o determină să completeze ea însăși spațiile albe ale ne-scrisului, continuând firesc povestea lui Erik cu Baronul și Doamna M., arogându-și totodată statutul de deținătoare unică a secretului habitatului unde se află celebrul baston al moșierului, ochelarii acestuia și o casetă. Personaj profilactic, Morico-Neli îi aduce răspunsul la ***Scrisoare amânată***, atestând scriptural virtuțile virile, de *„amant ideal"* ale emitentului. Deși angrenată într-o horă ideatică livrească, preluând masca destinatarei, doctorița nu ezită să-și încondeieze pacientul, ale cărui stratageme, perceptibile, de încătușare senzorială, sunt vituperate cu condescendență, sumise diagnosticului de mitomanie: *„Tu vrei să seduci femei cu nemiluita, cât mai multe femei – cu orice preț, am aflat din altă sursă, de la o colegă de facultate care a făcut același liceu ca tine. [...] Să-ți mai spun, despre tine, amice? Că îți place să iubești și să părăsești, că, da, de fapt, urăști femeile, că ai pus un pariu, când ai fost student, ca timp de o lună vei ieși în fiecare seară cu altă fată!"* Doctorița decriptează resorturi biografice numai de el știute, iar trecutul eroului acționează ca o frână, conferind afirmațiilor sale o aură necreditabilă, de cabotinism mistificant. Seducătorul lui Eugen Curta prezintă un caz excepțat al profilului mitic, adiacent ideatic, tumurii conferite de Gib I. Mihăescu în piesa ***Don Juanul de Mârșani***: vestigiile sale erotice, de devorator insațiabil de reprezentante ale sexului frumos, sunt ancorate în trecut, în vreme ce prezentul încartiruiește un Don Juan de factură romantică, îndrăgostit, în căutarea femeii ideale.

În ***(Cronica scrisă a unor zile de vară)***, autorul ficțiunii intervine în discursul diegetic, inculcând elemente de poetică a genului, sugerând rectificări ale destinului protagonistului, care devine astfel fiul Baronului și al Doamnei Coti. Acesta semnalează polifonia texturii: *„La început a fost Dragoș la persoana a III-a, apoi Dragoș la persoana întâi, «eu», cum ar veni... Ei, nu chiar, pentru că până la eu-l autentic mai e ceva, dar va veni și*

el, fără frică, nu va avea încotro şi va coborî în teatru cu numele său de pe copertă, dar va veni şi el, va veni, va scrie şi va semna scrisori..." Prestidigititaţia identităţii, determină personajul-narator să propună un schimb, empatic, de personalităţi, între sine şi proiecţia livrescă, universul ficţional conferind pârghii de susţinere ale edificiului erotic, ba chiar apropieri justificate de consangvinitatea literară: *„suntem legaţi prin personajele noastre, care se iubesc."* Îndepărtarea spaţială, angrenată de voiajul eroului în străinătate, îl determină să lase muzei din Realia, manuscrisul Utopiei. ***Scurt po(pas) între ficţiune şi realitate*** este grefat pe osmoza acţională dintre protagonist şi Baron, Dragoş reduplicând, inconştient habitudinile parentale. Literatura, rolul pre-scris, impune oglindiri congruente în realitate, personajele acţionând sub imboldul măştii protectorale, securizante, reduplicând mimetic rolurile oferite de modelul manuscrisului: *„Acolo, în RAM, după părerea mea, se naşte dragostea aceasta extraterestră"*. Mim paternal, similitudinile cu legătura dintre Baron şi Doamna Coti fiind amplificate de uzitarea aceluiaşi topos erotic, croul simte peren nevoia oglindirii, într-o refracţie stilizată, pe alocuri: *„eram «porc» ca Baronul: o iubeam, dar pentru aceea tot am trădat-o."*

(Călătoria fără tine) se materializează într-un demers care deculpabilizează distributivitatea senzorială, apetenţa pentru alte femei, prin menţiunea unei cecităţi sporadice, care îl determină să perceapă universul, ca pe un inepuizabil rezervor de clone, de surogate feminine, toate părând a fi congruente lui Morico-Neli. Fascinat de o necunoscută, dorinţa pe care şi-o pune într-un loc sacral, catedrala, este de natură profană, epicureică: *„ajută-mă, Doamne, să fac amor cu ea"*. Concretizarea expectanţelor carnale nu suscită regrete, ba chiar, nonşalant, bagatelizează episodul, găsindu-şi circumstanţe atenuante: *„nu făcusem nimic rău, chiar dacă o «înşelasem», o «înşelasem» cu ea"*. Cadenţa epică pare a opera mutaţii, inversând polii ecuaţiei realitate-ficţiune-onirism. Scenariul arhetipal, al cuceritorului mitic este, în pofida aparenţelor, destul de bine păstrat: persuasiune prin logos, (indirectă, ce-i drept, prin intermediul poştei electronice), cabotinismul, ca adjuvant al apropierii, ***Exerciţii***-le de ***răpire***, şi-n cele din urmă, plonjarea înspre regatul thanatic al protagonistului. Destinul său pare a fi ghidat imuabil de cel al predecesorilor: dacă moartea, survenită ca urmare a unor afecţiuni cardiace, se datorează genetic primului tată, cel care se stinge în momentul procreerii, conduita distributivă senzorial, este o tară transmisă de tatăl ilegitim, Baronul, care suferă de priapism. Ambele interpretări naturalist-psihanalitice, sustrag croul punitiei normale, fiind un serv abulic, supus implacabilităţii fatumului reiterant, o marionetă a simţurilor, emancipate suprarealist. Melanjul dintre un prezent ambiguu şi un trecut halucinant, în

care Baronul, personaj referențial, își exhibă tentaculele erotice asupra femeilor de pe propria-i feudă, metamorfozează polifonic scriitura, devenită o caracatiță polisemantică. Simetriile dispunerii ***Cântecelor de iubire***, reiterarea acestora, reduplicarea tematică și congruența stilului, stârnesc permanent dubii în privința emitentului, Baronul și Dragoș părând a se melanja osmotic, într-un tot unitar. Aceeași prolixitate identitară planează și asupra entităților feminine, între Doamna și Morico-Neli existând similitudini de tip suroral. Răpirea Doamnei Marico, în timpul ceremoniei maritale, de către Baronul de o virilitate terifiantă, suscită eroului stratageme similare, avertizând-o pe doctoriță asupra raptului planificat ilar, de el și Moustachou, ambii bolnavi incurabili. Seducția cerebrală, la nivel intelectiv, promovată până acum, este secundată de cea acțională, directă, vidată de preludii metaforizante, stârnind efluvii, fals vituperante, din partea asediatei: *„M-ai sedus înainte. Și m-ai prins în capcană, în vraja iubirii, uită-te la tine, individ speculant și actor afurisit în rol de Don Juan..."* Ubicuitatea doctoriței, ***De Aici-Dincolo***, se materializează într-o obsesie a stării de veghe, visului, proiecției literaturizante, dar și a concretului, misoginul îndrăgostit, bântuit de aprehensiunea morții, proliferată în toate manifestările mediului ambiant, contrafăcându-și cu șarlatanie rezultatele analizelor. Topos al recluziunii, spitalul amplifică tendințele misogine, repercutate, în special, asupra asistentelor.

Partea a doua a tomului, ***Cartea seducției continue***, situează expozeul narativ sub armura onirismului, al incandescenței trăirilor sideralizate. Modelul Baronului este abandonat și înlocuit cu cel al unchiului Corneluț, un *„Don Juan de excepție"*, atras irefutabil de ***Femeia din aluat***, o proiecție a ***Femeii din vis*** auctoriale. Dacă cea dintâi reprezintă o conversie estetică a dezamăgirilor erotice ale unchiului, care abia din acel moment dezvoltă atitudini misogine, cea de-a doua, Femeia din vis, constituie agentul profilactic, curativ, erodant, al *„misoginitei"* nepotului. Similar manuscrisului oferit în incipit, într-un plic maro, de către doamna voalată, la moartea lui Corneluț, moștenitorul găsește un caiet cu însemnări, din care lipsesc mai multe foi, (***Argintul și smoala oglinzii***), pe care își propune să le re-compună. Există o manie a scriiturii la personajele lui Eugen Curta, eroii fiind niște hermeneuți, care, empatic, coagulează spațiile albe ale ne-spusului, în funcție de agentul ficțional al fiecăruia. Suita de incantații epistolare adresate femeii matriciale, amintesc, prin luxurianță, de *Cântarea Cântărilor*, dar și de *Marele Da* al lui Mary Bloom, din romanul lui James Joyce, ***Ulysse***. ***Cântecele de iubire*** marchează, regresiv, abolirea expectanțelor, o dată ce stratagemele de cucerire ale Inabordabilei Doamne au fost epuizate în tot atâtea ***Exerciții de renunțare***. Aserțiunile sunt deconcertante, de vreme ce seducția în plan oniric este considerată mai dificilă decât cea din Realia. *„Eul meu viril și eul meu*

impotent" promite o detaşare de alteritate, o sumisiune obedientă, în schimbul dreptului la adoraţie.

Bizara osmoză dedublantă dintre sine şi unchiul Corneluţ debutează în momentul în care se mută în casa acestuia, luarea în posesie a habitatului angrenând manifestări empatice. Din trama anterioară este inoculată Doamna Coti, marcând o continuitate la nivelul discursului. (***Epilog cu coduri de bare sau Scurte imagini cu femeia din aluat***) conferă circularitate tomului, care a debutat sub auspiciile poeticii romaneşti. Astfel, *„Până la urmă,* ***Seducţia continuă*** *s-a dovedit a fi urmarea* ***Misoginului îndrăgostit****, aşa cum a anticipat cineva, un personaj cu care eu, ca autor «m-am consultat» cu vârf şi îndesat"*. Morico-Neli din prima carte este reduplicată în cea secundă de Daniela, doctorita, *Femeia din aluat*, eroul continuând destinul erotic eşuat al unchiului, îndrăgostit de mama acesteia, care poartă, într-un joc al similitudinilor, acelaşi nume.

Seducţia continuă reprezintă un roman-sumă, un text-caracatiţă ce comascază o multitudine de strategii narative, de la perspectiva obiectivată, balzaciană, la discursuri autodiegetice şi homodiegetice, angrenate într-un pact autobiografic sau romanesc, un melanj de intertextualitate, carnavalesc, farsă. Eroii masculini sunt circumscrişi paradigmei seducătorului clasic, seniorial, care-şi alege prin rapt nealeator femelele de pe propria-i feudă, întrupaţi de prototipul Baronului, personaj referenţial, a cărui conduită hedonistă este transmisă pe filieră genetică fiului ilegitim sau, din contră, celui kierkegaardian, care practică o cucerire jalonată pe strategii persuasive livreşti, cum este cazul unchiului Corneluţ. Dragoş Olaru consubstanţializează cele două modalităţi, traiectul lui erotic, ascendent, demarând de la gradul zero al seducţiei, materializat în descătuşări epicuriene, pentru a glisa ulterior pe panta machiavelică, a cuceririi prin adjuvanţi scripturali. Indiferent de tertipurile promulgate, eroul se află sub spectrul trecutului incriminant, al unei vieţi epicuricice, care se întoarce ca un bumerang asupra sinelui misogin, turmentat de cataclisme afective, activate în preajma femeii arhetipale.

Note

1. Irène Théry, ***Le Démariage***, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 242-266.
2. Gilles Lipovetsky, ***A treia femeie***, traducere: Radu Sergiu Ruba, Manuela Vrabie, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 182-187.
3. ibidem, p. 45 şi urm.
4. Radu Stanca, ***Acvariu***. Prefaţă, text ales şi îngrijit de Mircea Tomuş, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 191-193. Interesante sunt şi aserţiunile din subcapitolul ***Aforisme pentru un tânăr actor***, existând similitudini între ideile vehiculate de

autor şi opiniile lui George Sand din ***Le château de Déserte***. Astfel, afectul este un impediment care restricţionează virtuozitatea scenică şi o face necreditabilă: *„Nu te îndrăgosti de partenera ta. Rişti «să nu poţi face pe îndrăgostitul» şi să devii... artificial."*

5. Ion Vartic, ***Radu Stanca – poezie şi teatru***, capitolul ***Mască şi coturn. Aspecte ale erotismului muzical***, Editura Dacia, 1884, p. 94-97.
6. Michel Foucault, ***A supraveghea şi a pedepsi***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 86.
7. Monica Spiridon, ***Melancolia descendenţei***. *O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 137.
8. Andreea Deciu, ***Nostalgiile identităţii***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 83.
9. Laura Pavel, ***Dona Juana – un hibrid sexual***, în *„Apostrof"*, anul XIV, nr. 7-8 (158-159), 2003.
10. Jacques Derrida, ***La mythologie blanche***, dans ***Marges de philosophie***, Minuit, Paris, 1972, p. 247.
11. conform opiniei Ioanei Lipovanu în Radu Stanca, ***Teatru***. Ediţie şi studiu introductiv de Ioana Lipovanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 10.
12. Laura Pavel, articolul citat.
13. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***. *Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, volumul II, E-O, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 275.
14. Andrei Strihan, ***O aventură estetică cu Teodor Mazilu***, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, Colecţia de estetică, p. 62 şi urm.
15. ibidem, p. 158.
16. Jean Baudrillard, ***La sexualité comme maladie transmissible***, dans *„Libération"*, 4 nov., 1995.
17. Monica Spiridon, op. cit. p. 146.
18. Dim Păcurariu, ***Teme, motive, mituri şi metamorfoza lor***, Editura Albatros, 1990, p.169.
19. conform opiniei lui Lise Revol, în Pierre Brunel, ***Dictionnaire de Don Juan***, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1999, p.349.
20. Monica Spiridon, op. cit., p. 146.
21. Ion Vartic, ***Apocalipsa Marelui Jocker***, în Alexandru Sever, ***Don Juan Apocalipticul***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, Seria „Teatru comentat", p. 353.
22. ibidem, p. 353.
23. Alexandru Sever, ***Eseuri critice***, capitolul *Tragedia abolită*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 137.
24. Lise Revol, op. cit., p. 348
25. Monica Spiridon, op. cit., p. 129.
26. ibidem, p. 128.

27. Ion Ianoşi, în prefaţă la Alexandru Sever, ***Don Juan Apocalipticul***, ed. cit., p. 14.
28. Mircea Eliade, ***Aspecte ale mitului***, traducere de Paul G. Dianopol, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 114.
29. Ion Vartic, ***Apocalipsa Marelui Jocker***, ed. cit., p. 354.
30. Monica Spiridon, op. cit., p. 130.
31. Pierre Brunel, ***L'évocation des mort set de la descente aux enferes***, Sedes, 1974, p. 72.
32. idem, ***Dictionnaire de Don Juan***, ed. cit., p. 349.
33. Ivan Evseev, ***Dicţionar de arhetipuri şi de simboluri culturale***, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, p. 85.
34. Jean-Jacques Wunenburgher, ***Utopia sau criza imaginarului***. Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 36.
35. Mircea Eliade, ***La nostalgie des origines***, Paris, Gallimard, 1971, p. 212.
36. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***, ed. cit, vol. II, p. 155 şi urm.
37. Dana Puiu, ***Parodia în teatrul modern şi postmodern***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, Seria „Poetică şi teorie literară", p. 46.
38. Constantin Noica, ***Jurnal de idei***; text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu, Sorin Vieru, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 338.
39. José Ortega y Gasset, ***Studii despre iubire***. Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, 1995, p. 23.
40. Albert Camus, ***Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara***, RAO International Publishing Company, Bucureşti, 1994, p.156.
41. Gérald Sommer, ***Dictionnaire de Don Juan***, ed. cit, p. 507.
42. Gilles Lipovetsky, op. cit., p. 43.
43. Robert Bly, ***L'Homme sauvage et l'Enfant***, Paris, Seuil, 1992, p. 56.
44. Denis de Rougement, ***Iubirea şi Occidentul***, Editura Univers, Bucureşti, 1987, colecţia „Eseuri", p. 357.
45. Max Frisch, ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***, Editura Clasicii literaturii universale, Bucureşti, 1966, p. 104.
46. ibidem, p. 108.
47. ibidem, p. 109.
48. Mihai Moroianu, ***Marii damnaţi. Variaţiuni pe trei teme mitice. Don Juan, Faust, Ahasverus,*** Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 139.
49. a se vedea şi studiul nostru, ***Don Juan. O mitografie a seducţiei***, ed. cit., p. 9 şi urm.
50. Radu Ţuculescu, ***Donjuanismul misogin al lui Eugen...***, în *„Tribuna"*, nr. 45, 16-31 iulie, 2004.
51. Ion Nistor în postfaţa volumului lui Eugen Curta, ***Seducţia continuă***, Editura Generis, 2005, p. VII.
52. ibidem, p. VIII.
53. ibidem, p. XXIV.

„Caut femeia din mine"... Maniheismul brebanian

(La femme géante - l'homme géant, yin - yang, raporturile victimă-călău) - Un alt „Jurnal al seducătorului"

„Don Juan un egoist? În felul lui, da. Există oameni făcuți să trăiască și oameni făcuți să iubească. Cel puțin asta ar spune Don Juan: ești Werther sau nimic.

Don Juan nu știe că cei care renunță, pentru o mare iubire, la orice fel de viață personală, se îmbogățesc poate, dar îi sărăcesc în mod sigur pe cei pe care dragostea lor i-a ales. Don Juan este zguduit de o altă iubire, de o iubire care eliberează. Ea îi aduce toate chipurile lumii și freamătul ei se naște din conștiința că e pieritoare. Singura dragoste generoasă este aceea care se știe trecătoare și totodată unică în felul ei. Mănunchiul vieții lui Don Juan se împletește din toate aceste morți și toate aceste învieri. Așa înțelege el să trezească la viață."

(Albert Camus – *Omul absurd. Donjuanismul)*

Personalitate controversată a spațiului autohton, Nicolae Breban înfățișează o proză care nu poate fi circumscrisă unei tipologii stricte, șablonarde, stilul său, un melanj debordant de franco-românisme, de concatenări infinite și digresiuni socratice, reprezintă un dificil exercițiu intelectual, o provocare perpetuă, o agresare și o busculare în același timp a tiparelor formalist-tradiționaliste, a lectorului în speță, dar și a criticului, (asupra căruia ironia imensă, pantagruelică se revarsă în mod constant). Proza lui Nicolae Breban este antrenantă, dar dificil de decodat, tocmai din pricina atitudinii auctoriale, ce pare mereu a-ți întinde o cursă, din care nu poți ieși decât *„brebanizat"*, un joc de-a v-ați ascunselea în care naratorul, (de tip omniscient uneori), devine personaj, intră în pielea acestuia, intervine în discursul epic, răsturnând echilibrul clasic al raportului cu narator-cu personaj. Fatigantul demers intelectual pe care-l presupune lectura textelor brebaniene se constituie într-un incitant periplu socio-cultural-psihologic, într-o ambuscadă agasantă și agresivă uneori, mintea cititorului fiind mitraliată de atacurile directe, vituperante sau subtile, (ca formă), pe care naratorul, un trișor imagistic redutabil, le aruncă. *„Duelul"* povestitor-lector se

metamorfozează el însuşi într-o relaţie de tipul victimă-călău, de factură dostoievskiană care, cumulat cu logoreea nonşalantă, spumoasă, nu lasă cititorului decât o imensă impresie de neputinţă, de mirare psihologică în faţa unei personalităţi machiavelice cognitiv şi ideatic.

Cu o biografie controversată şi diferită de cea a contemporanilor săi, *„cazul Nicolae Breban"* nu a fost încă elucidat, deşi etichetările cu care critica literară l-a ornat de-a lungul timpului nu sunt deloc puţine. Cărţile sale, (apărute relativ târziu în raport cu cele ale colegilor de breaslă, din cauza peregrinărilor acestuia prin diverse medii, ca urmare a unei origini sociale *„nesăncătoase"* şi a obstinaţiei de a aborda forma proteică a romanului), se constituie în adevăraţi germeni de poietică a acestui gen, în care crezul artistic este descoperit exprimat, fie direct, fie prin vocea personajului, instanţa supremă a prozei brebaniene.

Născut în 1939, N. Breban debutează abia în 1961 în ***Gazeta literară***, cu fragmente de proză, eseuri şi publicistică. În 1965 are loc consacrarea editorială cu romanul ***Francisca***, (deosebit de bine receptat de critica literară şi care fost recompensat, de altfel şi cu premiul *„Ion Creangă"* al Academiei Române). Un an mai târziu - o altă apariţie romanescă - ***În absenţa stăpânilor***, urmată de ***Animale bolnave*** (1968), creaţie care înregistrează un fulminant succes de public şi de critică, primind în acel an Premiul Uniunii Scriitorilor. Cochetând cu cinematografia, în 1969, Breban devine scenaristul filmului artistic de lung metraj ***Răutăciosul adolescent***, în regia lui Gheorghe Vitanidis. Din 1970 este ales în conducerea ***Românieiliterare***, ajungând chiar redactor-şef al acesteia. Anul 1973 marchează apariţia ***Îngerului de gips***, iar în 1977 ***Bunavestire*** provoacă un imens scandal, atât pe linie de partid, cât şi în cultură. Totodată, el regizează şi scrie scenariul filmului ***Printre colinele verzi***, o adaptare cinematografică a romanului ***Animale bolnave***. Între 1980-1981 compune la Paris piesele ***Bătrâna doamnă*** şi ***Culoarul cu şoareci***, reprezentate scenic şi radiofonic la noi abia după 1990. Anul 1981 debutează cu apariţia editorială a lui ***Don Juan***. În 1983 este tradus în Franţa, la Editura Flammarion, ***În absenţa stăpânilor (En absence des maîtres)***; în 1984 - vede lumina tiparului ***Drumul la zid***, numit de autor *„poem epic"*; în 1985 - este tradus în Franţa, la aceeaşi editură, romanul ***Bunavestire, (L'Annonciation)***. După 1989, Nicolae Breban devine redactor al săptămânalului ***Contemporanul***, unde publică seriile de eseuri ***Forţa exemplului*** şi ***Riscul în cultură***, reluate sub formă editorială în anii următori; în 1991 - este publicat romanul ***Pândă şi seducţie***, (scris în 1976) şi în acelaşi an este tradus în Franţa ***Don Juan***; 1992 - ***Elegii pariziene***, (o ipostază poetică inedită); anul 1994 marchează apariţia volumului ***O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban***, alcătuit de Ovidiu Pecican în 1986, o complexă comasare de eseuri şi

interviuri, pe care autorul le-a acordat de-a lungul vremii diverselor personalităţi literare. Volumul se concretizează într-un biografism autenticist, de tipul celui operat de Rousseau, ceea ce aduce cărţii un posibil subtitlu *„Nicolae Breban par lui-même"*. În acelaşi an, la editura Du Style, apar ***Confesiunile violente***, o carte de interviuri în care sunt analizate, *in nuce*, într-un dialog prelungit cu Constantin Iftimie, întrebările problematice, problemele dilematice, care au incitat şi incită curiozitatea lectorului inocent, autorul dând un posibil răspuns *„aruncărilor de mănuşă"*, provocărilor cu care s-a confruntat de-a lungul deceniilor. Este tipărită apoi trilogia romanescă ***Amfitrion***, care include volumele ***Demonii mărunţi***, ***Procuratorii*** şi ***Alberta)*** întregind, după spusele autorului, această monumentală *„macrotrilogie"*, care include, sub titlul ***Don Juan***: ***Pândă şi seducţie*** şi ***Amfitrion***, (cu cele trei componente anterior menţionate). În 1996 volumul exegetic ***Breban. Eseu despre stratagema supravieţuirii narative***, alcătuit de Marian Victor Buciu, conturează galeria crezului artistic brebanian, care va fi cimentat în anul 2003, prin publicarea volumului întâi de memorii, ***Sensul vieţii***.

Paginile următoare vor îmbrăca mantia unei scurte inventarieri a principalelor componente ale *„eului"* brebanian, pe care naratorul le formulează, atât în volumul ***O utopie tangibilă***, cât şi în ***Confesiunile violente*** sau ***Memorii***, având ca suport mărturiile auctoriale, singurele în măsură să elucideze, cvsiautenticist, *„marele caz Breban"*. Deşi poate părea un excurs, adiacent subiectului, (scopul lucrării de faţă fiind studiul donjuanismului ca *„livresc... fapt de viaţă"*), pactul romanesc pe care Breban îl propune, (şi nu cel biografic, cum s-ar putea crede uneori, datorită imensei trişerii auctoriale), este mult prea incitant pentru a putea fi omis.

În prefaţa ***Confesiunilor violente*** Breban uzează de artificiul, încă viabil, al adresării directe faţă de potenţialii lectori, printr-o *mea culpa* seniorială, un *„slalf"* artificial, nedisculpator, o pseudoautoacuzaţie, cu rol de augmentare a interesului pentru conţinutul tomului: *„Vreau să cer în primul rând scuze lectorilor mei pentru tonul intempestiv şi uneori dezordonat al acestor pagini ce nu au fost scrise de mâna mea, ci dictate. Dar vehemenţa, când a fost, este prezentă doar în stil, nu în mintea autorului clasic, a creatorului: calmul moral faţă de «personajele» sale."*[1]

Biografia brebaniană. Impactul acesteia asupra operei

„Sensibil la farmecul cuiva, deşi lupt mereu contra lui, ca un urs cumva miop în faţa unei vulpi alunecoase, ce-şi ondulează sclipitoare inteligenta-i coadă [...] Sensibil la frumosul feminin; când eram foarte tânăr, eram atras de femeile care purtau ochelari; astăzi sunt atras de cele care şi-

au obosit vederea în multe lecturi: ființa aceea fascinantă, etern atrăgătoare, o persoană de sex opus în fața căreia sensibilitatea ta, cultura, inteligența, nevăzuta ta tenacitate devin reale."[2] Confesiunea continuă pe același ton, autoironia fiind dublată de o candoare a amintirii, de activarea acelui mnemos de odinioară, a celui *„care a fost"*. Eu - cel de ieri, eu - cel de azi se întrepătrund osmotic, într-un *„hronic și cântec al vârstelor"*, în care copilăria și adolescența sunt abia amintite. Autoportretul include comparații aparținând regnului animal, dând astfel un pitoresc aparte, un implant naturalist descrierii.

Breban lucrează titanic, balzacian, câte douăsprezece ore pe zi, dar și noaptea, este sensibil la prieteniile tinerilor care au aceeași profesie, (la un moment dat fiind tentat să înființeze o *„școală romanescă"*, unde să-i adune pe cei mai promițători ucenici ai literelor.) Comprehensibilitatea față de scriitori este relevată grafic în ***Pândă și seducție***, unde personajul K. pare a deveni, narcisiac, un dublu al autorului, căruia-i împrumută, în manieră camilpetresciană, bucăți de biografie. Își recunoaște violența reacțiilor, insuportabilitatea temperamentală, îndiguită doar de Cristina, persoana care *„declară cu insolență că mă iubește, deși mi-a auzit puținele-mi idei și anecdote repovestite de sute de ori."*[3] Lucid și laconic, autorul conchide: *„creația este o activitate care-ți face plăcere și pentru care ești retribuit deloc sau doar întâmplător."*[4]

Fiu al Nordului *„mistic spiritual"*, creatorul nu-și repudiază apartenența la neamul Brebanilor, preoți greco-catolici cu tradiție, mărturisindu-și plusurile și minusurile conferite de familialele tare: greoi, fără imaginație spontană, blând și dur în același timp. Copilăria și adolescența sunt considerate un *„infern privat"*, iar genele sunt moștenite bivalent. Linia paternă îl înzestrează cu tenacitate, încăpățânare, voință, iar episodul traumatizant al decesului tatălui îi conferă posibilitatea realizării profesionale, coagulând elucubrațiile epice de până atunci. Mamei, în schimb, îi datorează principalele calități necesare profesiei: sensibilitatea exacerbată, imaginația și inteligența. Fascinat de bibliotecile apropiaților, de femeile frumoase și de romancierii celebri, acest *„puber tânăr"*, deloc retardat, (sintagma îi aparține), vădește hipertimiditate, stângăcie, o sensibilitate hidoasă aproape, dizgrațioasă, o imprecizie și o dificultate în expresie, care amintesc, poate, de un ***Roman al adolescentului miop***. Ultrabanalitatea acestui copil de provincie se va metamorfoza ulterior într-un eu demonic și ușor pervers, un bărbat seducător, el însuși un veritabil Don Juan.

Deși tradiția religioasă era adânc înrădăcinată în familia Breban, *„eu personal mi-am pierdut credința timpuriu. Pe mine m-au convins rapid argumentele științei materialiste. Dumnezeu nu există. Am intrat atunci într-o formă de ateism placid. Abia de câțiva ani, cum remarca o cunoștință de-a*

mea, îmi pun din nou problema dumnezeirii."[5] În momentul în care-i mărturisește tatălui că vrea să devină scriitor, spiritul mic-burghez al acestuia se revoltă, neconsiderând această profesie ca un *„dat"* al respectabilității, ci mai degrabă o formă de parazitism latent.

Trezirea erotismului se petrece foarte devreme, încă la vârsta de 7-8 ani. Pulsiunile onirice sunt dublate de o atracție pentru femeile care purtau ochelari, considerând miopia un atribut al intelectualității, iar utilizarea neologismelor și a fragmentelor românești, îmbină această hipnoză pentru unica Fata Morgana acceptată ulterior, literatura. Și totuși, contrar practicii vremii, tânărul este scutit de experiența bordelurilor, mascate pe atunci, care și-au pus atât de definitiv amprente pe unii dintre tovarășii săi de generație, (așa cum se întâmplase anterior cu Emil Cioran): *„Eram un tânăr care atrăgea privirile, făceam sport, îmi îngrijeam trupul și puteam să cuceresc destul de ușor. Dar cuceream, din păcate, doar neintelectuale."*[6]

Autoportretul, realizat într-o manieră autenticistă, (dar și ușor narcisiacă), pare a sădi germenii donjuanismului teoretizat ulterior. Dorința lui nu era una de harem, multitudinea femeilor posibil de cucerit nu-l impresionează, preferând, kierkegaardian, cerebralitatea senzorială. Feminitate și intelectualism? Iată o ipostază concretă a non-misoginismului, Breban (contrar celor scrise) vădindu-se un apărător al feminismului. Reprezentantele sexului frumos trebuie să aparțină unui șablon estetic: neapărat înalte, brunete, cu ochi negri, ușor migdalați, cu nasul puțin lung, drept, românca tradițională deci, latinizată pe filieră italică: *„Probabil că forța mea, atâta cât este, vine din această contradicție dintre bărbatul și femeia din mine. Aș face un pas înainte și aș spune că vine din nostalgia după femeia din mine. Și poate că eu sunt atras de femeile exterioare, doar pentru a ajunge la cea originară, fundamentală din mine. Forța de a stăpâni și materia și formele, țin de tenacitatea masculină, iar puterea de imaginație de cea feminină. Ca și poate, forța de creație, forța de a crea forme. Capacitatea de a putea însămânța, de a răbda ca această sămânță să devină embrion și apoi de a o expulza, deci capacitatea de exprimare, iată câte țin de feminitate."*[7] Mărturisirea cului feminist, recunoașterea acestei Gioconde masculine, (clucubrațiile potrivit cărora celebra pictură ar reprezenta doar un autoportret al lui Leonardo da Vinci sunt tot mai frecvente în această eră a calculatoarelor), dihotomia perpetuă, dar simbiotică în același timp, un yin și-un yang marsupial, forța concentraționistă a raportului victimă-călău, concubinajul perfid al lor, busculează perpetuu. Te îndoiești de tot. Un *cogito ergo sum* de tip brebanian, o farsă în care cel *„bun de tras pe roată"*, (ca și în piesele Evului Mediu francez) este lectorul, autorul și personajul, un triumvirat perturbat uneori doar de câte un... Brutus al criticii.

Pentru Breban, bărbatul este scopul în sine, iar femeia doar instrumentul depredicat al acesteia, apendicele societății, al destinului. Iată-ne din nou prinși în capcană. Adeptul feminității intelectualiste, (așa cum se declara cu numai câteva pagini în urmă), rupe acest echilibru și reinstituie ordinea *„normală"*: Eva rămâne Eva, o biată coastă din... verticala coloană a unui ancestral Adam. Autocontemplarea narcisiacă se prelungește și în descrierea detaliată a unei fotografii făcute de către un turc, (Lűfti Ösök), dar furată, din pricina expresivității-i depline, telegenice, de la o tipografie. Preluând sintagma lui Alexandre Dumas, acesta era un portret realizat pe când avea 42 de ani și era *„dans la fleur de l'âge ou dans la force de l'âge"*, foarte estetică, având *„legătură cu o pulsiune de-a mea, donjuanismul. Eu, din pubertate aveam două teme sau pulsiuni pe care mi le amintesc mereu: tensiunea între sexe (bărbat-femeie) și relația victimă-călău"*[8].

Tot din această perspectivă autorul explicitează puterea lui Don Juan, ca pe o atracție implacabilă față de femeia din el. Formularea pare șocantă, de un sado-masochism intelectual. Și totuși Breban insistă asupra acestei componente: femeia donjuanescă, aflată în marsupiul personajului trăiește, conform teorici autorului, la modul im-perfect alături de el, iar acesta, (gentilom, galant, perfect altruist, singurul a cărui personalitate rămâne neschimbată în acest joc al *„moșirii feminității"*), vrea cu bunăvoință s-o ridice spre imortalitate. Breban dezminte seculara formulă a lui Goethe *„etern femininul te-nalță-n tării"*, bahtinizează raporturile donjuanești, în sensul creării acestei *„lumi pe dos"*, parodice, a postmodernismului și modernismului. Recunoaște, însă, prezența solipsistului, școala aceea incitantă, egotistă și hedonistă a lui *„numai eu exist"*.

Rugat de Constantin Iftimie să definească donjuanismul, Nicolae Breban separă viziunea clasică de cea modernă, intercalându-și propriul crez. Don Juanul lui Molière este văzut prin prisma demonismului, iar ipostazele romantice aidoma: *„Eu îl văd altfel pe Don Juan, în cele trei romane ale mele, el este un îndrăgostit de o feminitate superioară lui, este îndrăgostit de echilibrul acestei lumi care se bazează pe masculinitate și pe feminitate. Este îndrăgostit de o metaforă în care se arată că femeia este îndrăgostită de modelul superior de bărbat, de zeu, iar pe bărbat îl acceptă doar ca intermediar. Deci Don Juanii mei sunt idealiști, ei aspiră spre forme ideale, sunt îndrăgostiți de feminitate. Sunt constructori și păstrători ai acestor valori, al acestui tezaur, care se cheamă feminitate.* ***Marea femeie****, principiul fertil al lumii, așa cum apare la Goethe sau Baudelaire"*[9].

Referindu-se la modernitatea abordării mitului[10], Breban pare a subscrie opiniei lui Ramiro de Maeztu, care consideră că Don Juan apare

în momentele cruciale ale istoriei, atunci când *spleen*-ul sau nebunia, războaiele sau cataclismele naturale bulversează ordinea normală, pentru a re-institui abolirea haosului şi pentru a ne ataşa pe toţi *„ceasului/orei Don Juan"*. Autorul român crede chiar, (întocmai ca Victor Eftimiu în prefaţa dramei sale în versuri ***Don Juan***), că mitul acestui seducător revine tot mai pregnant în lumea ideilor şi a culturii, putându-l înlocui chiar pe cel al lui Faust, *„deja îmbătrânit, care a domnit de secole de la Marlowe, din secolul XVI până la Goethe şi urmaşii săi"*[11].

Interesantă este apropierea originii lui Don Juan de cea a lui Dionysos, (bacantele, dansând demenţial în jurul zeului lor, ardente şi pasionale, incapabile de-a se opune licorilor bahice şi orgici, au puncte de confluenţă cu femeile atinse de *„morbul Don Juan"*). Breban merge însă şi mai departe, considerând că viitorul personajului stă sub emblema politicului: *„Iată o apropiere interesantă între romanul erotic centrat pe seducţie politică... Dar în cele două volume,* ***Don Juan şi Pândă şi seducţie****... am apropiat cele două forme ale seducţiei, seducţia erotică şi cea politică. Deci, prin donjuanism, tehnica seducţiei erotice prinde brusc o iluminare prin apropierea de seducţia politică."*[12]

Alături de creaţiile amintite anterior, Breban ataşează şi trilogia ***Amfitrion***, care este încartiruită marelui trunchi romanesc, care reiterează tema seducţiei. O numeşte *„trilogie"* datorită tratării acelaşi subiect din trei unghiuri diferite, din trei perspective tematice dihotomice. Autorul se declară tributar tehnicii renascentiste a tratării unui subiect *„cu temă dată"*, cu *„motiv dat"*, întorcându-se la cele trei ramificaţii ale prototipului, pilonul, epicentrul tipologic, rămânând totuşi versiunea antecică, a lui Tirso de Molina. Dacă ***Don Juan*** şi ***Pândă şi seducţie*** sunt numerotate de autor ca fiind Don Juan I şi II, trilogia ***Amfition***, care reuneşte ***Demonii mărunţi***, ***Procuratorii*** şi ***Alberta***, este denumită Don Juan III. Metafora obsedantă bărbat-femeie, bărbăţie-feminitate este reluată şi aici. Trilogia prelucrează ideea complexantă că nu orice reprezentantă a sexului frumos beneficiază de acest dar rar, feminitatea, că nu orice bărbat este înzestrat cu atribute virile, ci doar cel care este conştient de faptul că nu el realizează un cuplu cu femeia, că este doar un substitut, un înlocuitor şi un emisar al lui Jupiter, stăpânul de drept al tagmei feminine, deci cuceritorul suprem. Ideea proiecţiei, a oglindirii, metempsihozei şi dublului constituie principalele metafore-simbol ale tramei. Ceea ce amplifică ideea de bărbăţie este faptul că personajul masculin deţine funcţia de procurator al lui Zeus.

Sensul vieții - memorialistică sau ficțiune literară

Apariția primului volum de ***Memorii*** al lui Nicolae Breban constituie un demers salutar, deoarece acestea circumscriu atât elementele biografice, cât și elucidează pasajele pe care critica literară le-a perceput eronat, operând modificări ideatice, autorul oferindu-ne astfel indicii reparative despre șantierul creațiilor sale, alături de crezul despre ceea ce trebuie să reprezinte un roman. Incomprehensibilitatea exegetică de care au beneficiat o parte dintre proiectele sale epice, nu stârnește efluvii de indignare, memorialistul mărginindu-se la corijarea acestora. Criticul Gheorghe Glodeanu evidențiază într-un articol elementele novatoare ale acestei scrieri, relicfând elementele insolite ale demersului: *„Ceea ce surprinde în această carte este nevoia organică resimțită de prozator de a se abate de la «poetica» tradițională a genului memorialistic. [...] Mai mult, cartea se apropie extrem de mult de statutul unui roman autobiografic, în care numeroasele digresiuni concurează extrem de puternic relatarea cronologică a evenimentelor propriului destin. [...] Subminând în mod deliberat poetica tradițională a genului memorialistic, autorul scrie mai degrabă, asemenea lui André Malraux, niște* ***antimemorii****. Prozatorul explică de ce îi este imposibil să fie obiectiv într-un gen subiectiv prin excelență, în care scopul este relevarea succesiunii «eurilor». Una dintre calitățile esențiale care se cer unui bun memorialist este harul de a povesti, dar, în ciuda acestui dar pe care îl posedă, scriitorul resimte puternic teama de platitudine."*[13] Autorul are dubii că poate menține o realitate nefardată, din pricina prea îndelungatei habitudini a ficționării, motiv pentru care detașarea evasibalzaciană, demiurgică, cerebrală tronează în multe dintre paginile acestui tom, dar este dublată simbiotic de ironie, autoironie, parabolă și farsă.

Breban mărturisește cu nonșalanță, că maladia lui incurabilă, din totdeauna, a fost apetența irefutabilă pentru sexul frumos: *„Un «eșec», o boală pe care, abil cum sunt; le-am convertit în artă. Am teoretizat pur și simplu, ceea ce nu înțelegeam, cum face orice intelectual"*[14]. Fascinația este resimțită în special față de spiritele dominatoare, de femeile ușor masculinizate, amazoane, camarade, vădind, din acest punct de vedere, elemente de convergență cu estetica dandystă. Primii germeni ai afectivității sunt generați de Monica, o prietenă de familie. Sentimentele sunt unilaterale și fac parte din categoria amorurilor platonic-juvenile, din pricina faptului că fata era cu doi ani mai mare și era atrasă de sumedenia de admiratori de vârstă ei, iar lașitatea sau timiditatea puberului Breban, dublate de o masculinitate încă indecisă, nu-i insuflă donquijotesca, pe atunci, temeritate, de a înfrunta prejudecățile unui mediu eminamente provincial, supus unor rigori etice ferme: *„Vina era a mea, încă o dată! Ca și spiritul meu,*

masculinitatea, «personalitatea mea masculină», s-a dezvoltat târziu, ciudat, anormal de târziu, ca şi în cazul înclinaţiei literare, pulsiunile erotice au apărut cu mult înainte de a fi cu adevărat ceea ce se cheamă bărbat, să fiu decis, adică, reuşind «să aleg», «să vânez» şi «să cuceresc», să mă fac acceptat, «să domin» şi, mai ales, «să-mi susţin dominaţia», «să rezist propriilor mele cuceriri»."[15] Atracţia ireprimabilă faţă de sexul opus constituie prilejul descoperirii uneia dintre obsesiile literare de mai târziu, *„romantismul femeii"*, concept care-şi pierde tot mai mult din consistenţă în societatea contemporană, dar şi în mediile artistice.

Monica, fata-obsesie, ideal al feminităţii, pe care o percepe sub influenţa romantismului german, reprezintă punctul de referinţă al declanşării imboldurilor erotizante, care ulterior vor îmbrăca armura imagistică a tensiunii, a luptei dintre bărbat şi femeie, a acelei *„Hass-Liebe"*, *„ură-iubire"*, inerente oricărei combustii afective. Lecturile din romantici îi furnizează o viziune idilizată asupra femeii, privită ca entitate supraumană, serafică, pe care o asimilează arhicunoscuţilor îngeri-teribili ai lui Rilke: *„«Monica» semnifică pentru mine acel «blestem tăcut, persistent» - fascinaţia femeii, a celuilalt sex - din care aveam să fac, ca o lance pe care o întorci şi îndrepţi contra unui «duşman invizibil!», eu însumi o armă, o «temă obsesivă», un motiv care-mi va structura opera. [...] Monica a fost deci semnalul unei «boli», dar şi a «unei realităţi profunde a eului», un «adevăr» al propriei mele fiinţe, un «reper» existenţial, fix, în jurul căreia «se va învârti» şi se va construi întreaga mea forţă şi înzestrare interioară. «Ea», acea fată înaltă, blondă, puţin anemică, dispărând din preajma fiinţei mele de carne şi măritându-se la Timişoara cu un medic"*[16].

La 14 ani începe să curteze o insignifiantă domnişoară, Cheţi, ca diminutiv de la Lucreţia, dar realizează că aceasta reprezintă infinitatea banalizantă, care se va reitera de zeci de ori în destinul său masculin. Autorul îşi identifică automatismele erotice cu cele ale confraţilor întru gintă, tipul Cheţi constituind surogatul afectiv, aplatizant, preferabil de multe ori, sumis plafonării sentimentale, dramatizant-isterice pe alocuri, a cărei realitate concretă, constrictoare domestic, este recunoscută doar în contexte bahice sau de maximă solitudine. Monica este însă îngerul gardian, care supraveghează amorurile pasagere, convertindu-se în acea *femme-géante*, de factură baudelaire-iană, principiul general al superlativului feminităţii, dar şi idealul căutat cu obstinaţie de Don Juanul de factură romantică. Cu un pseudodetaşat orgoliu narcisiac, memorialistul mărturiseşte că în toate relaţiile a avut abilitatea sau inocenţa, de a se lăsa el cucerit, bulversând strategiile clasice ale ispitirii, în care bărbatul deţinea rolul de actant al scenariului.

Împlinirea carnală are şi ea loc relativ târziu, spre deosebire de aceea a colegilor săi, realizând, întocmai ca Mircea Eliade în ***Romanul adolescentului miop*** sau Mircea Cărtărescu în ***Travesti*** că, în ciuda aureolei de incomprehensibilitate şi conştiinţă a superiorităţii intelectuale, natura biologică îşi cere drepturile. Nevoia de maeştri, atât în plan literar, cât şi erotic, traversează scriitura brebaniană, ca o altă faţetă a dostoievskianelor raporturi victimă-călău, convertite estetic în relaţii discipol-magister. Tânărul plonjează în onirisme, în care se vede sclavul hormonal al unei femei cu 10-15 ani mai în vârstă, cu trăsături sau măcar aspecte virilizate: timbrul vocii răguşit, sprâncenele groase, mâinile puternice şi o anume exercitare a autorităţii de factură profesorală, pe care autorul o pune în legătură cu *„o pulsiune vag homosexuală sau... încă o incertitudine a «femininului», o slăbiciune, «o neînţelegere» a modelului «Monica?»"*[17] Pe acest fundal al dubiilor erotice îşi face apariţia prima experienţă carnală majoră, care se va metamorfoza ulterior în întâia iubire. Deşi este căsătorită şi are un menaj admirabil, femeia acceptă această furtunoasă relaţie, din pricina sterilităţii soţului ei şi dorinţei obstinante de a deveni mamă. Ea nu este acea femeie-maestru visată şi nici o mare dragoste, şi aceasta nu din cauza ei, ci dintr-o anume infirmitate afectivă a tânărului, care nu este încă pregătit pentru sentimente majore, seismice, care, zice-se, se petrec o dată în viaţă. Rămâne totuşi, în conştiinţa brebaniană, un *„vis pe jumătate"*, *„o realitate pe sfert"*, autorul urmărind ulterior mai bine de zece ani *„fantasma femeii şi a iubirii"*.

În perioada dintre 1952-1953 Breban menţionează în teritoriul său de expansiune senzitivă prezenţa a doar câteva femei, între care se individualizează M.D., cea care va da naştere unui copil. Monica V., studentă la ziaristică, este partenera unor reprize de dans demenţiale, iubita-camarad, *„nebună şi virginală"*, care mimează cu acea inconştienţă sau bravadă pe care o au doar persoanele caste, o vastă experienţă senzuală. Întocmai ca fetele atinse de morbul psihanalizei, care pot debita nonşalant cele mai crase lubricităţi, dar sunt terorizate de potenţiala infuzie a carnalului, Monica simulează nepăsarea, dar şi blazarea erotică. Un amor ratat îl reprezintă acela cu Cibi S., din pricina faptului că neamul ei era prea cunoscut în Ardeal, întocmai ca acela al Brebanilor şi, în cazul surmontării normelor senzuale, s-ar fi văzut în ipostaza implacabilă de posesor de pirostrii. Există în prozator, întocmai ca şi în cazul protagonistului din ***Pândă şi seducţie***, o permanentă apetenţă pentru farsă, acordând celor din anturaj, prin experimentele promovate constant asupra lor, statutul de cobai psihologici.

Dubiile asupra contrafacerii în manieră livrescă a ***Memoriilor*** plancază în continuare, din pricina unor congruenţe evidente cu scenariile din unele creaţii. Astfel, într-o scară, autorul simte nevoia convocării unei... adunări generale a iubitelor, pentru a le putea testa astfel intensitatea afecţiunii şi divergenţa reacţiilor. Două dintre ele se retrag nedumerite, pe când Cibi S. rămâne, având un sentiment fals de victorie asupra rivalelor. Episodul şedinţei pretendentelor este reluat, parţial modificat, în romanul ***Pândă şi seducţie***. M.I., pe care o numeşte Mia, *„era începutul unui şir de femei «de carne», ce aveau să mi se ofere, să mă «subjuge», dacă vreţi, mai mult sau mai puţin, acel «şir» ce este, după fastuoasa legendă a lui Don Juan, acel «mile tre», «şir» ce, pentru aproape toţi comentatorii, semnifică «infinitul» la care aspiră «Don Juanii» emblematici - al lui Tirso de Molina, al lui Molière sau al lui Mozart - un «Absolut prin posesie multiplă», şi nu un «Absolut prin epuizarea unei singure forme, fiinţe, precum Romeo sau Tristan».*[18] Viziunea brebaniană asupra acestui proteic mit, care a constituit un inepuizabil rezervor tematic pentru creatorii din toate timpurile, se distanţează de taxonomia lui Ramiro de Maeztu, care operează distincţia între Don Juanul iberic, considerat autentic şi cel al Nordului romantic, un însetat de absolut, surprins într-o goană donquijotescă de descoperire a femeii ideale, apropiindu-se mai mult de modelul oferit de Kierkegaard în ***Jurnalul Seducătorului***, unde este detaliată seducţia cerebrală, nesuccedată neapărat de posesie. Autorul respinge explicaţia facilă conform căreia monogamia senzuală este cea care generează peregrinările personajului şi-l determină să aspire spre o infinitate, aptă a-i satisface insaţiabilitatea sardanapalică, de sultan de harem, fiind atras de principiile de seducţie, savant etapizate. Astfel, atât ***Pândă şi seducţie***, cât şi ***Don Juan***, tratează complementar aceeaşi *„«idee epică»: cucerirea, seducţia unei femei indiferente, cu refuzul, în final, al posesiei posibile"*[19]. În pofida tacticilor similare cu cele ale marchizului de Valmont, din ***Legăturile primejdioase*** ale lui Choderlos de Laclos, din punctul de vedere al seducţiei regizate strategic, afirmaţia auctorială este dezminţită de conţinutul faptic al tramelor. În plus, funcţionează legea compensaţiilor, protagoniştii din romanele citate nefiind nişte maratonişti ai retenţiei hormonale. Într-adevăr, *„porumbiţa"* Tonia din ***Don Juan*** este refuzată în momentul în care ajunge să se ofere de bunăvoie, dar între timp Rogulski are o relaţie intens carnală cu cea mai bună prietenă a acesteia, intelectuala Cici. În ***Pândă şi seducţie***, în schimb, naratorul K. ratează o potenţială iubire incandescentă cu Irena, devenită între timp amica Veronicăi, cu un fel de masochism afectiv. Nu abandonează legătura cu apetisanta Delia decât în momentul în care, înscenând o nouă farsă, o expediază în braţele prietenului său, iar *„femeia în*

două dimensiuni" asediată gradual pe parcursul întregului roman, se va metamorfoza totuşi în amanta sa.

Problematica strategiilor ispitirii poate fi decriptată încă din romanul ***Bunavestire***, dar aici cromatica era politizantă. Breban are abia acum revelaţia unei descoperiri epocale, şi anume aceea că două dintre zonele plurimorfe ale *„umanului social"*, interfaţa erotică şi cea politică, sunt grefate pe aceleaşi principii ale seducţiei, cerebrale, manipulatoare de conştiinţe. Obsesia cuceririi nu este aplanată nici după redactarea celor două romane *„donjuaneşti"*, motiv pentru care va fi reiterată şi în trilogia ***Amphitrion.*** Autorul vorbeşte cu nostalgie despre femeile sale, aşa cum le numea Hemingway, dar şi cu recunoştinţă pentru comprehensiunea şi timpul acordat de acestea. Sinceritatea devine nefardată în momentul în care-şi recunoaşte ingratitudinea, superficialitatea afectivă, considerându-se egal confraţilor întru gintă, care practică plini de nonşalanţă mitomania, egotismul sau infidelitatea. Dezminte însă afirmaţia conform căreia toţi exponenţii masculinităţii ar fi egoişti, descoperindu-le o nişă disculpatorie, şi anume aceea că aceştia au o irefutabilă apetenţă pentru poligamie, metamorfozându-se astfel în potenţiali Don Juani. Breban revine constant asupra relaţiei cu Mia, femeia căsătorită şi idolatrizată de soţ. Destinul ei este asemănat cu cel al Antigonei şi se situează sub emblema holbanienei dileme a doi oameni care se iubesc, dar nu pot trăi împreună, însă nici separat. Ea-şi doreşte un copil pe care Paul, steril, nu i-l poate oferi, iar acesta, deşi înţelege dorinţa ei de a deveni mamă, nu-i poate da unul, dar nici accepta *„un plod străin"*. Orizontul de aşteptare al junelui Breban este din nou înşelat, având sentimentul că i s-a întins o farsă: *„Aşteptam nu o femeie, ci «un pedagog erotic» - o femeie dispusă să întregească educaţia sentimentală, poate şi psihologică, a unui tânăr uşor «exuberant şi instabil», dar, în acelaşi timp, să nu intre totalmente în acest «joc»"*[20].

Ideea trântorului sentimental îi este furnizată tot pe filieră livrescă, prin Goethe şi Thomas Mann. Acesta pare a fi vidat de doleanţa căutării vreunei femei, motiv pentru care preferă varianta comodă a acceptării deja-găsitului, însuşindu-şi aleasa unui alt bărbat. Autorul opinează că una dintre trăsăturile predominante ale Don Juanului din toate timpurile a fost tocmai această formă de parazitism afectiv, corelată cu raptul senzual: *„În acest sens, tinerelul care am fost şi care s-a lăsat antrenat în aventura sentimentală descrisă pe scurt mai sus, câştigă fără îndoială caracterul unui «parazit sentimental», al unui «Don Juan». Devine «vinovat» în ciuda vârstei şi a firii sale încă nu pe deplin stabilizate. Şi poate, pentru că această «vinovăţie» i-a plăcut, el urma să o repete, încă de câteva ori, în viaţă"*[21]. Textura ***Memoriilor*** este boicotată constant de aceea a formelor romaneşti. Infratextul preia din nou apetenţa

autorului pentru o ambiguitate pluricefală, pe care, în calitate de lector, ai senzația că-i decriptezi semnificațiile. Ne aflăm constant în sfera ambivalenței alegerii variantei corecte, a acelui dual *sau... sau* de factură kierkegaardiană, care amplifică echivocul.

Breban delimitează influența celor două tipuri feminine care i-au marcat adolescența, respectiv prima tinerețe, care se regăsesc stilizate în creațiile sale epice. Astfel, motivul obsedant al literaturii sale este germinat de fata-icoană, Monica, semn al indecriptabilului mister feminin, pe când relația carnală, cu Mia, este situată sub metafora *„cercului"*, a reiterării în diverse forme a iubirii carnal-camaradenești. Plonjarea în anul 1952 din provincie în capitală, angrenează mutații comportamentale, acțiunile derulându-se sub imperiul măștii protectoare, prin care tânărul reușește să-și camufleze timiditatea, dar și tirania obstinantei dorințe de a aborda genul proteic al romanului, spre deosebire de colegii săi de generație, care au ales varianta mai facilă a prozei scurte. De-mascarea, îndepărtarea fardurilor situaționale este operată doar în fața reprezentantelor sexului frumos care, dincolo de sentimentele care le animă, se metamorfozează în enclave ale siguranței și încrederii proteguitoare, maternale. Recunoștința față de ele îmbracă forma paradoxului, deoarece femeile i-au rămas etern fidele, chiar și atunci când l-au uitat.

- Materialul epic al ***Memoriilor*** se apropie flagrant de autenticismul trăirist al scriitorilor interbelici, convertindu-se într-un pact autobiografic. Apariția acestui volum este importantă studiului de față deoarece explicitează pertinent tema seducției și a donjuanismului, componente majore, obsesive ale creațiilor brebaniene. Mai mult decât în ***Confesiuni violente***, ***Sensul vieții*** oferă o cheie veridică de receptare a tramelor romanești, elucidând tranșarea granitei dintre biografie și ficțiune livrescă. În plus, conform mărturiilor sale, autorul însuși deține veleități donjuanești, pe care a avut abilitatea să le convertească în act estetic.

Raporturile cu critica literară - comprehensiune sau receptare eronată?

Remarcând diagnosticările prolixe ale conduitei sale, autorul înlătură etichetările promiscue: *„Unii se închipuie sau se prefac că-și închipuie că uneori aș provoca voit scandalul sau contrarietatea, exoticul facil al cochetăriei cu destinul; nu, nu e așa. În primul rând n-am timp, n-am timp existențial pentru asta, viața mea e teribil de scurtă și spaima mea de a nu rămâne ceva din ceea ce trebuie spus «pe dinafară» atât de mare, încât nu am*

timp nici să-mi scriu visele, frumoasele mele vise colorate... Dar eu sunt bătrân, aproape întotdeauna am fost bătrân"[22]. Primit cu reticență sau uneori chiar cu agresivitate de către exegeți, acuzat de vulgaritate, de kitsch sau chiar de concupiscență, romanul ***Don Juan***, apărut în 1981, are un statut aparte, constituind, *in facto*, preludiul unei tematici mai ample, așa cum autorul însuși o mărturisește. Rândurile următoare vor opera o selectare a opiniile criticiste, pentru a ilustra mai concret divergențele ideatice care au făcut din acest roman, un pivot al creației brebaniene și antiomagiul cel mai ardent, pe care literatura română l-a dat vreodată mitului. Extrasele se axează mai puțin pe stilul auctorial, încercând o explicitare din punctul de vedere al *„ochiului exterior"* al protagonistului, profesorul de istorie Nicolae Rogulski. Deși poate fastidios, acest periplu criticist are o valoare soteriologică, permițând analiza ulterioară a personajului, fără inerentele trimiteri la diagnosticul estetic al vreunui exeget.

Preludiul analitic debutează tot cu o confesiune auctorială, în care crezul estetic este poetizat printr-un *summum* de negații, un *quod erat demonstrandum* arhitectonic, *à rebours*. Efectul de brainstorming pe care Breban, un psiholog redutabil, îl inculcă nu poate fi decât deconcertant:

1. Nicolae Breban: *„Nu am încredere în mine, în forța mea de a poseda. De aceea trebuie să posed adânc, tiranic, aproape total. Nu am încredere în concret, de aceea trebuie să-l traversez în toate direcțiile. Să-l caut, să-l perforez, să-i deștept lui însuși încrederea în sine, în substanța sa. Un miner căruia i se fac din când în când daruri, dar un miner încăpățânat, fără imaginație, primind daruri pe care nu le merită, nu sunt făcute pentru el, nu-i sunt destinate*"[23]. (Demolator al propriului eu creator, un nietzschean haotic, un *minnensänger* al adâncurilor, al indecriptabilului, un geolog rival al Marelui Anonim, al unicei Fete Morgana, Literatura, autorul deține câteva dintre prerogativele psalmistului Arghezi. Cumulul de modestie pare necreditabilă pentru omul care a luptat cu himera acestei forme proteice, romanul).

2. Radu G. Țeposu: *„Prin Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Kesarion Breb, Emil Codrescu, Izea, Grobei, Rogulski, personajul subminează treptat constrângerile (retorice, sociale, metafizice), devenind el însuși instanță ordonatoare. Cea mai spectaculoasă revoltă retorică o întâlnim la Rogulski, din romanul* ***Don Juan*** *al lui Nicolae Breban, aflat în conflict deschis chiar cu autorul. [...] Până la* ***Don Juan*** *ori* ***Viața și opera lui Tiron B.*** *de D.R. Popescu, emanciparea era mai degrabă existențială, decât artistică*"[24].

3. Irina Petraș: *„Don Juan aparține unui gen oarecum hibrid, al eseisticii poematice în proză, prezintă donjuanismul nonșalant în raport cu una sau alta din diversele modalități narative brebaniene. Astfel încât*

romanul lui Rogulski ar fi încadrabil deopotrivă cărților majore și celor bizantine, alături de ***În absența stăpânilor****,* ***Îngerul de gips*** *și* ***Drumul la zid****, ca și celor ex-centrice (în sensul unei eseistici programatice ostentative, alături de* ***Pândă și seducție)***"[25].

4. ***Dicționar analitic de opere literare românești (vol.I)***: *„Don Juan începe ca un roman evenimențial, cu o scenă «tare», în genul narațiunilor senzaționale, dar foarte curând epicul se anemiază, se reduce la câteva convorbiri telefonice, întâlniri pe stradă, plimbări în parc, la cofetărie, la serată, la un club de șah și chiar într-o cârciumă. Nedorind să-și construiască romanul în sfera epicului, autorul va fi mai mult interesat de sfera conștiinței, de ceea ce se petrece în mintea personajelor, în sufletul lor.* ***Don Juan*** *este un roman de analiză"*[26].

5. Gabriel Dimisianu: *„Ca și Grobei, Rogulski ascunde în el ceva puternic și neliniștitor, bine disimulat la început de aceeași imagine a mediocrității, a rizibilului chiar [...]. Insul acesta a cărui înfățișare cheamă imediat la senzația de eșec, de ratare în tot ceea ce întreprinde, are o imensă forță: aceea de a se dărui unei idei dincolo de orice logică și de a-i urmări impunerea dincolo de orice logică a bunului simț"*[27].

6. Mircea Iorgulescu: *„În proza lui Nicolae Breban dracul își scoate capul unde, când și mai ales la cine nu te aștepți. Un demonism mărunt, latent, potențial, deseori masochist, meschin, trivial, periculos, caraghios, vulgar, diletant, greoi, imperfect, niciodată «romantic», mai întotdeauna «grotesc», vital, de o autenticitate izbitoare, căci în esență grotescul înseamnă viața, prin plenitudinea ei contradictorie și cu două fețe, pe care negarea și distrugerea (moartea vechiului), ca pe un moment necesar și inseparabil legat de afirmare, de naștere a noului, superior, în raport cu vechiul"*[28].

7. Nicolae Manolescu: *„Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpânește în casele cu mulți chiriași (dostoievskiene case de raport), în camere cu bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează [...] Don Juanul care e Rogulski este el însuși un inițiator în damnare. Seducând-o pe distinsa și onorabila Tonia Vasiliu, el o dezvață în fond de prejudecăți (cât de sănătoase uneori!) ale mentalității burgheze: de fidelitatea conjugală, de respectul comodității lor și al instituțiilor care îi protejau de normalitate"*[29].

8. idem: *„Confirmând excelentele calități de prozator ale lui Nicolae Breban,* ***Don Juan*** *este, în ciuda scăderilor și a finalului ratat, o experiență foarte interesantă a romanului actual, o carte originală și viguroasă"*[30].

9. Marin Sorescu: *„Firul epic, trebuie s-o spunem, este destul de subțire. Măiestria autorului constă din a face, cu puțină materie, o operă densă, suculentă, sclipitoare pe alocuri, viabilă. Romanul, demarând șocant, am văzut, pare a se clătina de câteva ori pe cele patru labe, ca un dragon, spre a porni apoi, suplu, ferm, spre Pantheon, fixându-se undeva, pe la mijloc de drum. Dintr-o mlaștină a sexului, a simțurilor și a degradării umane, eroii se trag, prin noroiul de plante pe jumătate putrede"*[31].

10. Monica Spiridon: *„După cum remarcă autorul, Rogulski joacă un rol creator, balansându-se între trecut și viitor, eliberând din starea de latență un tipar, reînviind un prototip naufragiat din haosul posibilului. În Cici el resuscitează, prin interpretarea creației - pe Beatrice, pe Dona Alba, pe femeia din turn [...] Retorică existențială, donjuanismul este, în viziunea lui Rogulski, o tehnică de cunoaștere pe care o creează prin punere în tipar"*[32].

11. Mihai Ungheanu: *„Figura centrală a romanului brebanian este personajul rasputnic, bărbatul magnetic, inteligent, voluntar, capabil să răscolească energiile latente în mijlocul cărora se instaurează. Tema predilectă a autorului este modul cum se modifică sub influența dirijată a indivizilor fascinatori ființele obișnuite, cum devin treptat altceva, ființe aproape diametral opuse celor vechi"*[33].

12. Ioan Groșan: *„Axele sale ficționale, temele sale obsesive, Puterea și Erosul, recunoscute ca atare de critică, sunt exersate acum pe cantonarea vechiului mit al cuceritorului amoros... Romanul ar fi deci, în primă instanță povestea cuceririi Toniei [...]. Rogulski rămâne la stadiul de dictator erotic, de Don Juan, e drept un Don Juan inedit, de pe malurile Dâmboviței"*[34].

13. Alexandru Piru: *„Cu această strategie (de anti-Romeo), Don Juan câștigă dragostea Toniei pe plan spiritual, el omul satisfacțiilor pasagere, materiale. Iată modul în care Don Juan, în argumentarea sofisticată și cam prolixă, pseudo-pedagogică, prea puțin convingătoare artistic a lui Nicolae Breban, este încă un erou azi"*[35]. (Analiza *„limitelor donjuanismului"* debutează cu inventarierea prototipului clasic și continuă cu extrase din studiul lui Gregorio Marañon - ***Don Juan și donjuanismul***, pentru a demonstra nu atât decadența mitului, ci aproape inutilitatea lui. Cu un limbaj exegetic cvasiarhaic, strict, convențional, de critică aproape *„maioresciană"*, Al. Piru conservă cu consecvență tradiționalismul, vădindu-și incomprehensiunea față de abordarea modernă a subiectului. Neținând cont de psihologia feminină, reputatul exeget nu poate înțelege atracția femininei ginte pentru un personaj care nu e nici apolinic, nu-și exhibă kilogramele de mușchi, nu se duelează, capa

şi spada fiindu-i străine, şi totuşi are abilitatea de a-şi exercita la fel de persuasiv prerogativele de seducător).

14. Anton Cozma: *„**Don Juan** este un adevărat breviar de teme, motive şi tehnici romaneşti ale scriitorului. Autorul reia descrierea omenescului prin psihanaliza sentimentelor abisale ale social-istoricului şi raportul considerat de el fundamental al dominaţiei subiectivităţilor «tari» asupra celor «slabe» [...] Prospectând mecanismele utopizării sociale sau ale promiscuităţii spiritului, Nicolae Breban nu-şi părăseşte, de fapt, propria utopie care este aceea a omului întreg, total: «Emoţionant la om este întregul, nu partea»"*[36].

15. Ioan Buduca: *„El este ironic prin absolută toleranţă spirituală. Cea care, de altfel, îi dă voie să spună oricând: Grobei c'est moi, Rogulski c'est moi, E. B. c'est moi. [...] Ba oricare dintre cititorii săi ar putea spune, prin prisma marii ironii brebaniene: «Breban ăsta c'est moi»"*[37].

16. Nicolae Breban: *„**Don Juan**, scris în 1975, face parte, împreună cu **Gogo, o farsă** (1976) din aşchiile trunchiului numit **Bunavestire** [...]. În **Don Juan** procedeul este împins până la ultimele consecinţe şi una dintre acestea ar fi aceea că «romanul îşi iese din ţâţâni», exercitând un impact curios asupra lectorului [...]. Dar optimismul meu tâmp şi inabil îmi distruge cu regularitate eleganţa, construită cu «sincera» ipocrizie (necesară, ar spune cineva, ipocrizie «decentă» ")."*[38]

17. Cornel Ungureanu: *„Analog «provinciei», atunci când nu reprezintă numărul unu al provinciei, apare şi **omul-kitsch**. Nici un prozator contemporan (poate doar Mazilu) nu a stăruit atât de mult asupra lui. Rusul şi Rogulski sunt oameni-kitsch. Trăind pe suprafeţele colorate ale cotidianului, oamenii-kitsch sunt totuşi «eroi» prin care scriitorul pătrunde mai adânc. Omul-kitsch se defineşte în oglinzile cuplului: nimic nu poate reprezenta kitschul social mai bine decât familia mic-burgheză. Dar tot el este şi un erou al **Hybrisului.** Un mod de a încălca (pentru romancier) regulile"*[39].

18. Val Condurache: *„Există în roman două personaje Rogulski: un Don Juan concret şi un Don Juan teoretic. Ultimul, este o metaforă în lanţul de speculaţii. Acela nu mai e Don Juan, amant al tuturor femeilor, ci o idee"*[40].

19. Mihai Dinu Gheorghiu: *„Creatorul care se crede a fi (el face «femei din nişte distinse doamne care-şi ignoră personalitatea») este nu mai puţin o creatură a instinctului sedus, împins la seducţie [...] El nu posedă pur şi simplu, ci posedă prin descriere, cu «artă», deci este un poet în aceeaşi măsură în care este şi un «mediator al amorului»"*[41].

20. Ion Pecie: *„Rolul lui Don Juan este a-i readuce aminte femeii adevărata ei personalitate, să-i descojească sufletul de vanitate şi orgolii,*

prejudecăți, ifose burgheze. Retorica amoroasă se vede înlocuită cu maieutica socratică"[42].

21. Dim. Păcurariu: *„El (Rogulski) nu are nimic din aura seducătorului tradițional, e un simplu obsedat sexual, un personaj, în esență vulgar pe care scriitorul, romancier talentat, ni-l înfățișează pe fundalul unui tablou de întristătoare moravuri"*[43].

22. Eugen Simion: *„Prozatorul nu-și cruță [...] cititorul comod, iar atunci când își satisface gustul pentru senzațional, nu-i la mijloc decât o inteligentă șiretenie"*[44].

23. Laura Pavel: *„Narcisismul personajului este la Nicolae Breban depășit, «mântuit» prin teatralizarea spontană și prin cea premeditată, care funcționează ca un fel de actualizare ritualică a ceea ce am numit mitul-farsă"*[45].

24. ***Dicționarul scriitorilor români***: *„Hibridarea celor două planuri, individualismul intim și istorismul social ajung să îi solicite naratorului prolixe și fastidioase conectări eseistice, ca în **Don Juan** și totodată derutante contaminări reciproce de viziune: erosul implicat în problema libertății la nivelul speciei, politicul ca «prietenie organizată» etc"*[46].

Neepuizând totuși lista trimiterilor bibliografice, realizată nu cu scopul relevării exhibatorii a lecturilor exegetice, ci în vederea elucidării, măcar parțiale, a *„cazului Don Juan"* de tip brebanian, paginile următoare se vor concretiza într-o trunchiere a scheletului romanesc, în care descriptivismul personajelor nu va fi omis, poetica atmosferei auctoriale și imensa-i ironie nu va fi nici ea umbrită, insistând mai puțin asupra elementelor de poetică a genului și mai mult asupra statutului de metaroman, a teatralismului brebanian, reminiscență, poate, a formelor renascentiste, pe care motivul l-a îmbrăcat sub masca unei *commedia dell'arte*. Un joc în care autorul se acuză și recuză perpetuu, ca un Puck hiperinteligent, sadic și masochist în același timp, duplicitar și carismatic, *„candid"* și machiavelic, un *summum* de nuanțe pe care această *„comedie umană"*, proza lui Nicolae Breban, o propune.

Măria-Sa Personajul - cavalcada telurică a „genialului om simplu"

Salvattore Bataglia, panoramând climatul epic contemporan, conchide în studiul ***Mitografia personajului***: *„În literatura modernă, se repetă la intervale destul de dese termeni ca haos, anarhie, iraționalism, cu imaginile respective: labirint, dedal, aplicați valorilor morale și celor mai tipice manifestări ale realităților actuale. Opere ca acelea ale lui Joyce, Kafka, Céline, Faulkner, Henri Miller, Sartre, Camus ș.a.m.d. sunt avide și terorizate de violență și distrugere. Personajele se ivesc din profunzimile psihice*

obscure şi imposibil de sondat. În adâncul fiinţei lor se află forme de experienţă dezordonată şi nesocotită, radical sălbatice"[47].

Capitolul întâi al romanului debutează fastidios, în manieră balzaciană, coordonatele spaţio-temporale fiind delimitate cu rigurozitate realistă. Protagoniştii cărţii sunt introduşi încă din primele pagini, în special mariajul Vasiliu, doi soţi aparţinând protipendadei bucureştene care, reiterând scenariul domestic al ultimului deceniu, îşi petrec concediul la mare, la Mamaia, în staţiunea cea mai scumpă. Habitudinea platitudinilor maritale implică un sejur divizat: un *incognito* într-o vilă retrasă din satul Mamaia, (având ca scop o profilaxie naturalistă, într-o poetică a atmosferei luxuriantă, care are menirea dublantă de a-i detaşa de *„cele pământene"*, dar şi de progeniturile proprii, un băiat şi-o fată, trimişi strategic la părinţii Toniei), iar cea secundă - de boemă recreaţie, în care cuplul se lasă vizitat, programând nopţi de pocker sau de canastă, ori, din contră, se descătuşează senzorial.

Insolenţa limbajului brebanian busculează pudibonderia acestei mici burghezii, aplicând parcă tehnica purismului autenticist, pe care predecesoarea-i întru scriitură, Hortensia Papadat-Bengescu l-a promovat cu câteva decenii în urmă. Frazarea amplă, (celebra frază-melc), descrierile detaliate, enumeraţiile concatenate şi apelul la neologismele francofone, pe care autorul se mulţumeşte să le transcrie fonetic, fără a le adapta ortografici românеşti, creează o atmosferă de sfârşit de veac, de Balcic poetic, de tipul celui operat aristocratic de Ion Pillat, întrerupt frecvent de câte o expresie neaoşă, neechivocă, ce are menirea de a bulversa comoditatea lectorului, deţinând, în acelaşi timp rolul de pigment al dinamismului tramei.

Prezentarea mariajului celor doi nu este realizată în culori idilic-pastelate, (romantismul desuet fiind impropriu autorului), ci într-o manieră în care monotonia şi plictisul cuplului să fie cât mai pregnant reliefate, astfel încât elementul perturbator, *(„un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă din lumea reală"* - calchierea încetăţenitei definiţii a lui Roger Caillois prefigurează apariţia omului-cataclism), să se poată propaga cu mai multă facilitate. Incipitul şi intriga inerentă au o tentă de *policier*, un artificiu utilizat de autor, un maestru al suspansului, care ştie să gradeze cu parcimonie intruziunea a-tipicului. Elementele premonitorii, ca paşaport de comprehensiune pentru lectorul naiv, obişnuit cu facilitatea prozei tradiţionaliste, nu fac parte dintre strategiile ispitirii brebaniene, însă tentaţia, explozia senzaţionalului se resimte flagrant în această poetică a atmosferei, prea de tot calină şi desuetă.

„Nu se certau; pur şi simplu se plictiseau în doi. Şi, ceea ce era mai grav, nu se jigneau în nici un fel, nici măcar nu ridicau tonul, nu strigau unul la altul. Nu le mai făcea plăcere nici asta. Aveau nevoie unul de altul doar...

cum se spune, să se desconsidere reciproc. Dar... şi asta o făceau cu o anumită plictiseală. Nu le mai făcea plăcere nimic împreună, nici măcar să se urască împreună [...] Se lipiseră unul de altul, pur şi simplu, făcuseră un băiat şi o fată, frumuşei, curaţi, extrem de bine îmbrăcaţi, pe care toată lumea îi iubea de la prima vedere şi rămăseseră lipiţi. Şi când eşti, rămâi astfel... lipit, mai ales vara... simţi cum transpiri uşor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii. Atât. Exact, atât. Fără ură, strigăte, priviri încărcate." Persiflarea tenace a autorului, în ipostază omniscientă aici, depăşeşte stadiul ironiei socratice, al acelei ironii care *„pune întrebări"*[47] conform sintagmei lui Vladimir Jankélévich, devenind o componentă subcutanată, mineralogică, ce de-a lungul naraţiunii se va amplifica tot mai mult. Idilismul matrimonial este boicotat într-o demonstraţie inversă a inconsistenţei *„celulei de bază a societăţii"*. Poate prea intimist în această confesiune, (demiurgică în aparenţă), Breban se camuflează în purtător de cuvânt al propriilor convingeri de *„soţ mizerabil şi de iubit mediocru"*, aşa cum se autodefineşte în ***Confesiuni violente***. Totul se malformează, glisând în sfera grotescului, corpolenţei proboscidiene, neconvenţionalului. Metaforele, personificările brebaniene au, în marea lor majoritate, valori parabolice, apropiindu-se de accepţiunea blagiană. Dificultatea constă în faptul că până şi cele plasticizante sunt supuse unui tratament criptic, tentaţia farsei şi a de-mitizării propriilor afirmaţii resimţindu-se pregnant în infratext. Ca lector eşti aproape agresat de această autenticitate (pseudo?) puristă, fiind tentat să subscrii opiniilor lui Adrian Marino, care consideră că excesul de sinceritate se întoarce ca un bumerang asupra conceptului, detronându-i veridicitatea.

Accentul de insistenţă, (în realizarea portretului fizic), nu este pus asupra *„capului de familie"*, Sorin Vasiliu, (pe care autorul, voluntar sau nu, dintr-o omisiune ce relevă insignifianţa personajului, îl va renominaliza Sergiu în capitolele următoare), ci a soţiei sale, Tonia, o femeie în jur de 1,60 m, *„uneori de-a dreptul brunetă, cu umeri înguşti, şoldurile puţin cam mari, picioarele perfecte, talie îngustă, extrem de îngustă, o talie halucinantă! Capul frumos, ochii mari, goi, sclipitori, puţin depărtaţi, pometii saianţi, gura mică, desenul feţei triunghiular, extrem de mobil. Părul bogat, extrem de viril."*

Echilibrul de circumstanţă al maritalului binom este bulversat, (nu atât de *spleen*-ul apoteotic al menajului în doi), cât de apariţia unui alt cuplu: *„Vampa"* şi *„Sud-americanul"*. Obişnuinţa raporturilor extraconjugale, (care ne este dezvăluită cu indiscreţie de către prozator, *„Camelia sau Popovicioaia, adevăraţi draci goi"*), îi produce ministerialului director Vasiliu o străluminare egocentrică: necunoscuţii ar putea accepta ceva mai şocant, o rocadă a partenerilor, variantă ce nu va fi repudiată, după câteva schimburi de

replici la limita lubricului, în primul rând de ofertant, şi apoi de blonda pempantă, jumătatea legitimă a *„Sud-Americanului"*. Deşi oripilată de idee, miniona Tonia nu are puterea de a se împotrivi genialului presupus remediu împotriva plictisului marital, fie din dorinţa de a nu şoca, printr-un excesiv conservatorism, fie dintr-o posibilă inerţie, abulică, o sumisiune faţă de capul familiei.

Stabilită pentru aceeaşi seară, (pentru ca nimeni să nu aibă posibilitatea să revoce aranjamentul), întâlnirea în patru, etalează din start antinomia celor două cupluri, în primul rând în plan social, soţii Vasiliu fiind intelectuali rafinaţi, cu descendenţă aristocratică, pe când cei doi Rogulski: Liliana - absolventă de istoria artelor şi Nicolae - profesor de istorie la un liceu din capitală, responsabil de catedră -, deşi titraţi, nu sunt decât nişte *„mateci"*, emanaţii ale comunismului, intelectuali de duzină. Incursiunile în avant-biografiile personajelor continuă, Breban decriptând aspecte explicative, cu rol de elucidare a anumitor reminescenţe sau reticenţe de ordin socio-cultural-moral din trecutul eroilor săi. Intruziunile nu sunt de ordin psihanalitic, ci doar psihologice sau etice.

Personajul brebanian, ca o himeră imagistică şi narcisiacă, preluată din limbajul metapersonajului auctorial, inclus şi el firului epic, are parcă un moment de amabilă amnezie a sinelui, a acelei *„false"* victime, care se predă necondiţionat destinului său pre-scris. Ochiul demiurgic, omnipotent şi omniscient al scriitorului este amplasat într-un topos concentrant de refracţie, similar într-o oarecare măsură jocului secund barbian, din care omul-idee, omul-kitsch, *„sufletul tare"* nu poate ieşi decât malformat, contorsionat şi augmentat. Estetizarea nu este supusă unui fenomen de hiperconcentrare ideatică, ci suferă o dilatare *in extremis*, aptă să înglobeze elucubraţiile suculente ale protagonistului.

Descrierea lui Rogulski, la început de ordin fizic, creează în mintea lectorului opoziţii de ordin formal. Urmărind doar primele pagini ale romanului eşti tentat să permuţi apelativul de Don Juan asupra soţului Tonici, individul atletic, foarte atrăgător, cu dorinţe nu neapărat perverse, fantezii erotice debordante, cu amante trecute şi prezente, şi în nici un caz asupra insignifiantului profesor de istorie. Structura de suprafaţă a textului înlătură orice posibilă apropiere între acest individ negricios, cu mustaţă à la Amedeo Nazzari şi Don Juanul clasic, cuceritor remarcabil, infatuat, cu ascendenţă heraldică. Este din nou o tactică de *trompe l'oeil* la nivel imagistic. Secolele de obstinaţie şablonardă a prototipului ne împiedică să decriptăm chintesenţa ideatică a acestui seducător a-tipic în primele capitole: *„Sud-americanul juca blazat, cu o veşnică (ţigaretă) de data aceasta lipită de buză, cu marile sale cearcăne sub ochii săi mari, puţin exoftalmici. Avea mâini surprinzător de*

frumoase, nu prea îngrijite: o unghie era ruptă, colţurile erau tăiate neîngrijit, pielita nu era îndepărtată [...] un individ înalt, extrem de înalt, peste patruzeci, ce respira puternic şi uneori gâfâia. Mâinile şi picioarele lungi, capul negru lucios, puţin rărit. Privirea, expresia privirii era schimbătoare: când atentă, inteligentă, când buhăită, senzuală, ironică, de-o groasă, nepăsătoare ironie. Alteori absentă, privirea unei bovine mari, ce rumegă peste depărtatele orizonturi, ce-şi ascultă ritmul intern al rumegatului. Cu acea unică ureche internă, crescută înăuntrul său." Pseudoinferioritatea din structura de suprafaţă, estetică, aparentă a acestui Rogulski, ascunde o superioritate de esenţă, în infratext. Deşi portretul fizic a fost creat în detrimentul său, autorul a introdus două elemente compensatorii, extrem de facil de reperat pentru o reprezentantă a gintei feminine: privirea, (inteligentă, ironică şi ochii mari, expresivi), dublată de expresivitatea mâinilor. Dotat cu prerogativele unui *ultra-văz*, potrivit sintagmei lui Gaston Bachelard, Rogulski seamănă, într-o oarecare măsură, cu personajele caragialiene, din punctul de vedere al savorii cu care-şi etalează constant apetenţa pentru o logoree contagioasă, dar şi a teatralităţii cabotine. Monica Spiridon în studiul ***Melancolia descendenţei***[48] opinează că întregul roman se derulează sub imperiul re-prezentaţiei, *„în care un personaj notoriu al culturii îşi seduce cu dibăcie publicul, îl cucereşte, izbutind în cele din urmă* ***să fie recunoscut, acceptat, şi până la urmă, chiar imitat****. [...] În lungi dezertaţii adresate publicului său improvizat, (care se rezumă îndeobşte la Cici şi Tonia), Rogulski îşi înfăţişează apartenenţa la o tipologie de cea mai pură esenţă fictivă şi livrescă, supusă periodic unui şir de re-încarnări şi reveniri. Bizara «fantomă» îşi închipuie deja-creatul ca pe un sistem de tip saussureian (un fel de* ***Langue*** *a artificialului, unde identităţile se stabilesc prin opoziţie)"*. Manifestările sale aparţin registrului măştii şi farsei. Aşa cum se va vedea ulterior, el este singurul Lazăr al cărţii, resuscitatorul conştiinţelor aflate în somn cataleptic, descătuşătorul de energii, un echivalent al vieţii, nu un succedaneu sau surogat al ei. Dizgraţioasa-i corporalitate proboscidiană, (o componentă repetitivă a protagoniştilor brebanieni), secundată de o estetică a urât-sordidului, are totuşi această extraordinară capacitate de a şti să excaveze latenţe demult îngropate.

Rogulski este un hermeneut, cu valenţe demiurgice, care nu-şi poate exercita atributele de seducător decât în prezenţa femeilor pe care el însuşi le-a re-creat. Metafora albă derridiană este pigmentată cromatic pe măsură ce eroul îşi refeminizează Galateele. Deşi *chassé-croisé*-ul i-ar fi dat drept de posesiune cvasideplină a Toniei, acesta-şi refuză, spre stupefacţia *„porumbiţei"*, dreptul de *„jus primae noctis"* parodic, amânând strategic, la infinit, satisfacţia de ordin senzual-fiziologic. Ba

chiar în scena finală, când accasta, i se oferă de bunăvoie, anxietatea neprevăzutului, inutilitatea posesiunii fizice, după ce componenta psihică s-a întronat, îl face, mai mult sau mai puțin elegant, s-o repudieze.

„- Ai sâni frumoși, sunt convins! spuse Rogulski și numai că nu plescăi din limbă. Puțin cam mari, dar... sunt convins că... sunt perfecți, ha... ha! Omagiile mele! [...] Lasă ifosele-acu, nu-și au locu'...[...] Da, da, ești foarte bine crescută, banii care s-au cheltuit cu educația ta n-au fost aruncați în vânt, ha, ha! Dar acum ești într-o poziție mai ciudată, tu și celălalt de dincolo, așa că... mai bine stai liniștită, porumbițo..." Femeia, în urma acestei agresiuni verbale anticonservatoare, își simte lezat orgoliul de descendentă a unei caste burgheze. Debusolarea ei devine ascendentă atunci când *„mateculˮ* nici măcar nu comite vreun gest de atingere, un sărut schițat, de conveniență, cu toate că din camera alăturată climatul fonic sugera, suficient de pertinent, intruziunea carnalului și respectarea clauzelor pactului de schimbare a partenerilor. Strategia (anti)seducției se derulează la nivel auditiv, vocea învăluitoare, caldă și comprehensivă a sud-americanului reușind să-i atenueze crisparea incomodității circumstanțiale, de soție ultragiată, amintind astfel de recuzita anteică donjuanescă, în care persuasiunea prin logos constituia una dintre principalele metode de cucerire. Involuntar, Tonia începe să aibă un fel de recunoștință superficială și spontană față de controversatul personaj care, în ciuda conduitei și limbajului său, dovedește un soi de delicatețe caracterială.

Subintitulat ***Un alt jurnal al seducătorului*** capitolul vizează expansiunile de ordin kierkegaardian, cerebrale, pe care insolitul cuceritor le activează asupra femeilor cu care intră în contact. Perturbator al echilibrului matrimonial, Rogulski se dovedește un adevărat mineralog al feminității. Apelativul de *Bildungsroman* ar putea părea extravagant în corelație cu proza brebaniană - și cu Rogulski, în special, dar este totuși un roman al descoperirii feminității, un *Erotischeroman*, o *sutra* ontologică, în care protagonistul parcurge niște scale ale unei insolite taxonomii amoroase. Deși autorul nu este deloc explicit în legătură cu cea de-a doua licență a protagonistului, i-ar putea fi atribuită aceea de topograf al amorului, de geolog-mercеolog în această dinamică a devenirii femeii. Ochiul expertului se dovedește apt să înregistreze și inventarieze orice reprezentantă a sexului frumos, care se etanșeizează prototipului Monica, îngerul-teribil, care i-a inculcat apetența pentru misterele eternului feminin. După ce și-a exersat farmecul la școala periferiei, în care protagonistele expansiunilor sale amoroase sunt midinete, fete de cartier, ba chiar o funcționară de poștă, (a cărei calitate unică, ironia, a reușit să-l atragă, dar în momentul în care Mădălina, dorind să adopte masca femeii agreabile renunță la ea, aceasta reușește să-și îndepărteze cavalerul, care nici măcar n-a

atins-o), Rogulski mai escaladează o treaptă ierarhică, pe al cărei soclu stau, diacronic, Tonia şi Cici.

Cu *„un senzualism autosatisfăcut"* Rogulski nu-şi devorează imediat prada, ci, ca un veritabil vânător, un Don Juan, o urmăreşte cu asiduitate, o *„amuşină"*, într-un ludic şi rafinat exerciţiu de hăituire a acesteia, un joc de-a v-aţi ascunselea, de tipul victimă-călău, în care raporturile sunt inversate, cel aparent *„tare"* se dovedeşte a fi *„slab"*, într-o cuantică supusă reversibilităţii, cu roluri permanent interşanjabile. Pedagogul, teoreticianul se metamorfozează într-un iniţiator, iar el, Rogulski, deşi parodic, se erijează într-un Christ, care-l mântuieşte pe Lazăr (Tonia), devenind apoi *„mamoşul"* exacerbării feminismului său. Trimiterile la motivul vânătorii sunt frecvente în roman, pânda, încercuirea tenace, concentrică, în care cei doi, vânător şi vânat, sunt captivi din faşă ai predestinării, conturează profilul psihologic al acestei Diane a hidosului postmodern, întrupată de centaurul Rogulski.

Deşi în primul moment s-ar putea crede că învingătorii jocului sunt Sergiu/ Sorin şi Liliana, aceştia nu sunt de fapt, decât cei păcăliţi. Comiţând eroarea adamică de a gusta din fructul oprit, de a încălca, în public, codul normelor etice, ei sunt expulzaţi din paradisul tramei. Metafora parabolică, sub diferite şi parodice forme, pare a păstra scheletul anteic. Don Juan rămâne Rogulski, Anna, alias Tonia, nu mai are de răzbunat o onoare (ne)pângărită sau un soţ (ne)înşelat, dar ea se va dovedi, în final, o urmăritoare asiduă a Don Juanului, în faţa căruia se predă benevolă în celebrul episod din excipit. Cici poate fi echivalată ducesei Isabella, rangul nobiliar fiindu-i conferit de... apartenenţa la catedra de limbi străine a Facultăţii de Litere din Bucureşti, de cultura-i imensă, inteligenţa iradiantă şi, nu în ultimul rând, de portretul fizic de femeie fatală (şi blondă pe deasupra), ce seamănă flagrant cu starletele hollywoodiene. Dar ea, ca într-un joc cu măşti, poate interpreta şi rolul Tisbeei, al Donnei Juana, (pe care-l joacă virtuoz până la apariţia acestui imund Don Juan), o mare expertă în manipularea bărbaţilor, o devoratoare de inimi masculine. Urmând însă clasica versiune, cu toate atributele indubitabile ale seducţiei cu care este generos ornată, lui Cici îi este imposibil să se sustragă fascinaţiei exercitate de anti-erou. Fetele de cartier şi funcţionara de poştă interpretează rolul Zerlinei, Charlottei sau a Mathurinei, insignifiante şi episodice apariţii, care nu fac decât să ateste descriptiv valoarea distributivă a protagonistului. Vasiliu, soţul Toniei îşi pierde prerogativele de Comandor din momentul în care şi-a repudiat pentru o noapte soţia, (pozând, ca în piesa lui Michel de Ghelderode - ***Don Juan ou les amants chimériques*** într-un fals Don Juan, prost interpretat, care preferă fatuitatea unei glorii numerice, exercitându-şi conştiincios norma de erotism de câte ori are posibilitatea). În momentul în care Tonia îl anunţă de invazia telefonică a Sud-Americanului, el

conservă o atitudine de Karenin care, prin defensivă şi indiferenţă, atenuându-şi astfel sentimentul de culpă, incită femeia să se debaraseze ca însăşi de normele constrictive ale unei soţii ideale. Un statut aparte are Dan Andrei, profesorul de literatură comparată, logodnicul lui Cici, (deci Don Ottavio), al cărui rol se reduce la declişeizarea, la analiza contrastivă a două forţe, (antagonice, desigur), o demonstraţie că nu întotdeauna, în epoca actuală, (de la Victor Eftimiu încoace), Făt-Frumos trebuie să fie şi câştigătorul Ilenei Cosânzeana, că el, ca urmare a unui *summum* apoteotic de calităţi, merită să fie înşelat, ca punitie a unei superlative, statuare perfecţiuni fizice şi morale. Rusul, care poartă un nume generic, ca în teatrul expresionist, se metamorfozează în Leporello, elevul de liceu cu care Rogulski joacă şah, convertindu-se astfel într-un potenţial valet, păcălitul titular al farselor donjuaneşti, dar şi aspirant la titlul de dublu al maestrului.

Atunci când este descris Rogulski, trimiterile aparţin fie regnului vegetal, fie celui animal, într-un hybris nearmonic, care amplifică senzaţia de nefardare şi autenticitate comportamentală a acestuia. Calificativele denigrante se constituie într-o gradaţie ascendentă, pornind de la banalul *matec* şi culminând cu elemente care ţin de fauna junglei: *„mirosea, se îmbrăca, se purta ca matecii"*, *un coureur ordinar, un accrocheur, omul-ciumă, omul-insectă, omul-virus, omul-lăcustă, un derbedeu, un lungan, un beţivan, un bădăran, sud-americanul, „lup ce-şi sticlea colţii", „rinocer răpănos"*, *ogar, mistreţ bătrân, singuratic"*. În plus, el se recunoaşte a fi un cetăţean-tovarăş contemporan, care nu are obsesia curăţeniei. Dinţii-i sunt neîngrijiţi, *„dintre care vreo doi cariaţi"*, îmbrăcămintea - alcătuită dintr-o cămaşă uniformizantă, cumpărată de la confecţii, pantalonii - întotdeauna rău călcaţi, pantofii scâlciaţi. Ca să te aperi de un astfel de om, de o asemenea paric/plagă socială nu poţi decât să-l accepţi ca atare. Fiindcă mutaţiile comportamentale şi etice sunt imposibile în cazul său, el este axis-ul erotic, centrul gravitaţional în jurul căruia victimele *„selenizate"* se rotesc într-o walpurgică orgie a simţurilor. Păstrează aşadar, în pofida aparenţelor, o multitudine dintre caracteristicile unui Don Juan. Spre deosebire de femeile care se află în perimetrul său de expansiune şi care se metamorfozează radical, după ce au venit în contact cu el, revigorându-şi feminitatea latentă, protagonistul este un temperament static. Barocul brebanian se caracterizează printr-o artă senzuală şi voluptoasă, printr-un stil alambicat, un rococo frazeologic, o savoare a descrierii şi digresiunilor ce converg înspre construcţii textuale ondulatorii, care au ca rezultat o cufonie luxuriantă.

Autocaracterizându-se, într-o manieră care-l apropie mai degrabă de registrul parodic prin enormitatea declaraţiilor, dublate de discrepanţa deconcertantă dintre aparenţă şi realitate, Don Juanul brebanian recunoaşte

nonşalant: *„Nu vreau să spun că îmi plac femeile triviale, dar... îmi plac femeile. Şi râse scurt, aproape linguşitor. Eu sunt ceea ce se cheamă un afemeiat, un* ***homme à femmes****. Îmi place femeia, îmi plac femeile, un fel de băutură care-mi face rău, dar de care nu pot scăpa.*" El exercită un tip particularizant de posesiune, care se petrece, nu atât la nivel fizic, (deşi componentele sexualităţii abundă, iar scenele erotice nu sunt eludate cu pudibonderie de naratorul Breban, considerându-le un apanaj, deloc derizoriu, al autenticităţii), cât la nivel cerebral, prezentând din acest punct de vedere conexiuni cu strategiile ispitirii operate de marchizul de Valmont, din ***Legăturile primejdioase*** ale lui Choderlos de Laclos sau Johannes Seducătorul al lui Kierkegaard, decât similitudini cu Don Juanul laborios, al Nordului romantic, care-şi execută plenar, cotidian, mediocru, necreditabil, *„norma de feminitate*". El este un admirator al sexului frumos, are chiar velcităţi de estet, dar nu se poate afirma că este dotat cu capacitatea de a iubi. Reprezintă însă, pentru femeia care întrupează prototipul Monica, un reflector, o cutie de rezonanţă, ajutând-o, ca un veritabil mamoş, să-şi excaveze latenţe demult îngropate, printr-o reactivare a mnemosului, care deţine, încă o dată, o funcţie kathartică. În mijlocul unei societăţi elitiste, în care toţi au o dantură strălucitoare, ca semn al apartenenţei la o castă socială superioară, doar el face notă discordantă, cu ai săi *„vreo doi dinţi cariaţi*", părând a fi o enclavă ostentativă a refuzului igienei şi modernismului. Nonapartenenţa acestuia la protipendada bucureşteană este facil percepută, iar Breban se simte oarecum dator, întocmai ca Hortensia Papadat-Bengescu, să deconspire adevăruri sordide şi morbide (uneori), care sunt atât de bine camuflate neiniţiaţilor. Masculinitatea necizelată a lui Rogulski, animalitatea lui nerefulată de centaur bulevardier, se converteşte într-o trimitere la timpuri ancestrale, la acel *homo sapiens* al cavernelor, care-şi alegea tranşant, prin rapt nealeator femela. Cuceritorul, întocmai ca Don Juanul lui Byron, este împins el însuşi, ca un magnet abulic, vidat de trăsături volitive, la seducţie: episodul în care Tonia se descotoroseşte, în casa bunei ei prietene, Cici, de un balast erotic care o asedia perpetuu, este elocvent în acest sens. Tentaţia farsei se resimte şi în acest roman, dar aceasta este circumscrisă motivului vânătorii. Există chiar o doză de moralism, de factură tradiţionalistă, deoarece personajele care promovează trişeriile, ajung ulterior victime ale propriilor maşinaţiuni. Rogulski este, de fapt, un cabotin... onest, care-şi recunoaşte, cu o sinceritate deranjantă şarlatania, şi-o exhibă, are o vulgaritate deloc cizelată dar, *in facto*, nu reprezintă prototipul unui arivist. El are, la un moment dat, aflăm din indiscreţia volitivă auctorială, o strălucitoare carieră universitară, pe care o abandonează din pricina modificării perspectivelor istorice. Personajul este un megaloman, dar grandomania lui logoreică are menirea de a camufla o

laşitate, deloc proprie Don Juanului de factură clasică. Atunci când se află în prezenţa cuiva mai tare decât el, (a se vedea în acest sens episodul conversaţiilor divergente cu Dan Andrei), adoptă o atitudine retractilă, ba chiar obedientă. Ipostaza unui seducător fricos, aproape timid, (uzitând totuşi un limbaj concupiscent), un Don Juan cu garda lăsată şi luat prin surprindere de o vizită insolită, neprevăzută, reprezintă o de-mitizare flagrantă a arhetipului, pe care Rogulski se încăpăţânează să-l întrupeze în viaţa civilă.

El încearcă să-şi camufleze minusurile intelectuale şi senzoriale printr-o logoree superlativă, cuvântul devenind principala armă din recuzita acestui antierou. Protagonistul deţine cumul de funcţii teatrale, fiind regizorul propriilor sale scenarii de seducţie, actorul, dar şi interpretul, comentatorul situaţiilor relatate. Vorbeşte infinitival, iar pentru a se exprima şi mai persuasiv, foloseşte în manieră camilpetresciană, comparaţia, dublată de numeroasele paranteze-digresiuni, activate prin intermediul memoriei voluntar contrafăcute. Întocmai ca Don Juanul lui Molière pare a fi conştient de faptul că logosul este benefic, pe când tăcerea produce nesiguranţă, anxietate. Este motivul pentru care descrie constant, cu o impudoare şi lipsă de discreţie specifică predecesorului său literar, aventuri de odinioară. Cultura sa nu este deloc rudimentară, Rogulski abordând cu nonşalanţă o tematică diversificată: darwinism, politică, libertate, franciscanism, literatură, filozofie, toate acestea doar pentru a nu tranzitiviza tăcerea, ştiind că aceasta poate fi periculoasă, aşa cum Michel de Ghelderode a semnalat-o deja, mai ales în cazul unei *femme géante,* de factură baudelaire-iană.

Rogulski pare a poseda un anumit masochism intelectual şi comportamental, având ceva din conduita savantului pentru care întreaga umanitate este redusă la arena unui laborator experimental. Se simte confortabil, ba chiar iradiază, numai atunci când este insultat, repudiat, comportându-se întocmai ca şi cocoşul din povestea lui Creangă: îl arunci într-o fântână, îl introduci în cuptor, îl zvârli în cireada cu boi şi chiar în cazmaua de bani şi totuşi acesta se obstinează să trăiască. Tot aşa se petrec lucrurile şi-n cazul lui Rogulski: îl dai afară pe uşă, el intră imperturbabil pe geam, nebăgat în seamă - se cameleonizează perfect, nimic nu pare a-i tulbura staticul echilibru, imunitatea deplină la factori externi şi interni deopotrivă.

Pentru el nu actul în sine al posesiunii fizice contează, ci descrierea lui. De fiecare dată când se află în preajma unei femei, fie că e vorba de camarada Cici sau de aristocrata Tonia, Don Juanul îşi activează mnemosul, se simte obligat să nareze, tocmai pentru a se putea detaşa pe moment de reduta cucerită. În camera Ceciliei, după ce şi-a mai relatat o aventură, Rogulski are un moment de impotenţă şi se întreabă dacă nu cumva descrierea nu este inamicul personal al virilităţii, dacă nu cumva propria vorbărie i-a atenuat

forța, bărbăția, potența. Deși Nicolae Breban nu accentuează calitățile de toreador în alcov ale protagonistului, episoadele erotice, uneori abia schițate, sugerează o potențială im-potență sporadică a personajului. El nu trebuie să fie superlativ sexual, această coordonată nemaifiind relevantă în postmodernism. Rafinamentul său este mai mult de factură vocalic-senzuală, fiind un virtuoz estet al descrierii. Pentru protagonist *„a mângâia înseamnă a descrie în tăcere, iar a descrie înseamnă a poseda."* Astfel sinonimia contextuală dintre verbele *a vedea/a avea,* prezentă în recuzita Don Juanului clasic, se metamorfozează radical, preluând bizara congruență dintre *a descrie/a poseda.* Partenerele acestuia au un sentiment de anxietate în privința deconspirării ulterioare a legăturii lor, ținând cont de antecedentele narative ale lui Rogulski, de impudicitatea relatărilor lui ex-amoroase, temându-se că ulterior culorile în care protagonistul le va înfățișa nu vor fi tocmai pastelate.

Don Juanul brebanian renunță la tertipurile demonetizante clasicizante: curtoazie, grandomanie, declarații emfatice, jurăminte de perpetuă fidelitate, curaj incontestabil, sentimentul onoarei etc. Întocmai ca Harabagiul din ***Moș Nechifor Coțcariul***, în peregrinările-i erotice uzează de artificiul suspansului narativ dramatizat, înspăimântându-și în același timp partenerele, dar și seducându-le prin agresivitate verbală, printr-o conduită anticavalerească. Prin prisma epică a naratarului asistăm la un proces de reversibilitate a credibilității. Povestite, cuceririle lui adevărate par ficționale, iar cele imaginare - reale, într-un joc în care frontiera virtual/real, adevărat/fals, ficțiune/realitate este abia perceptibilă.

„Eu nu sunt tipul Romeo, Eu sunt Don Juan!"

Mult comentată de critica literară, fraza anterioară este emblematică pentru filozofia brebaniană, autorul stabilind două tipologii masculine fundamentale: Romeo și Don Juan. Deosebirile dintre cei doi sunt dilatate atât în trama mai multor romane, cât și în volumele de interviuri, vădind suculența acestei obsesive teme, donjuanismul, în textura epică și cognitivă brebaniană. Convergențele dintre seducția politică și cea erotică, semnalată deja într-unul din subcapitolele anterioare, se regăsesc și în piesa lui Alexandru Sever, ***Don Juan Apocalipticul***, în care prototip și ulterior dublu al cuceritorului, nu este altcineva decât Adolf Hitler. Analizând taxonomiile operate de către Nicolae Breban și Denis de Rougement, Monica Spiridon conchide: *„Totul se petrece ca și cum, în timpurile originare, virtualitățile creației ar fi fost* ***meticulos distribuite, două câte două, în simetrii cu semn schimbat și într-un original catalog al contrastelor****. Tipul Don Juan presupune un dublu pe dos. În romanul lui Breban el se numește* ***tipul Romeo****. Pentru Denis de Rougement -*

care priveşte lucrurile dintr-o perspectivă similară -, corelativul lui Don Juan nu este Romeo, ci Tristan. În ciuda variaţiei onomastice, funcţia generică a personajului rămâne aceeaşi. Pe lângă asta, ambii autori plasează viaţa şi literatura într-o ecuaţie identică. Faptul că de Rougement numeşte pe Don Juan, pe Tristan şi pe alţii, «formule de viaţă», nu vrea să spună că literatura ar fi descoperit, copiat şi ilustrat o tipologie cu sursa în viaţă, ci invers. Printr-o răsturnare spectaculoasă a relaţiei mimetice, viaţa dobândeşte rol de ***fenotip****, care îşi trădează* ***genotipul*** *literar.*

Rogulski are, prin uramare, nu doar o optică retrospectivă, ci una ***diferenţială, contrastivă*** *(într-o anume ocazie, el strigă:«Vive la différence!»"*[49]

Spre deosebire de exegetul francez, care reduce masculinitatea livrească la două ipostaze: Don Juan, (seducătorul, în căutarea unei iubiri ideale, obligat de propria-i legendă să posede perpetuu din pricina fatuităţii unei glorii numerice) şi Tristan, (cavaler al Tristei Figuri, la fel de tragic prin apartenenţa la o iubire unică, tragică, sumisă morbului cavaleresc al fidelităţii), Nicolae Breban aduce argumente ferme, deşi paradoxale şi insolite în susţinerea tezei sale, bazându-se pe elocvenţa unor componente de factură socială, morală, etică.

Într-un dialog cu Tonia, Rogulski operează distincţia dintre cei doi corifei ai literaturii: *„eu cred că există două tipologii masculine fundamentale: Romeo şi Don Juan. Dumneata admiri tipul Romeo (sau aşa ţi se pare), eu sunt Don Juan [...] Nu ai observat că aceste tipologii de care vorbeam sunt strict literare: Romeo şi Don Juan?! Sunt proiecţii literare, schematice, construite în viaţă... sau viaţa nu reprezintă astfel de modele...?! Dar... ciudat, tipul dumitale preferat şi de altfel al majorităţii femeilor, mai ales a celor care au copii şi trebuie deci să-şi stabilească cuibul, vreau să zic nu e oare ciudat că tipul dumitale preferat, Romeo, cel care «se dedică» unei singure femei, nu este glorificat de societate?! Nici măcar menţionat! Istoria societăţii, care numără atâţia magi şi preoţi celebri, atâţia dictatori şi generali care au omorât sute de mii de nevinovaţi, atâţia poeţi şi scriitori care au publicat lucruri destul de, cum să le spun, indecente, atâţia politicieni cinici şi atâţia oameni de ştiinţă care au inventat lucruri care au dăunat oamenilor, ei bine omenirea aceasta nu menţionează un singur Romeo, un bărbat care să se fi consacrat în întregime unei singure femei, un bărbat de o moralitate desăvârşită, cast sau aproape cast, apt de stima femeilor şi... a dumitale, implicit! Acest Romeo de care vorbeam, el însuşi inventat de un scriitor cu o moralitate dubioasă. Dacă nu mă crezi, adăugă Rogulski cu ochii sclipind de râs, întreabă-i pe Bacon sau pe lordul Southampton cu care Shakespeare a avut, se pare, relaţii din cele mai... graţioase, ha, ha!"*

Creând o nouă *Republică,* aflată la antipodul celei platoniene, Rogulski este de părere că Romeo aparţine tipului parazit, total neproductiv, (dacă se ia în considerare şi legenda care i-a refuzat atributele paterne), ce nu are ce căuta în cetate. Existenţa lui este bivalent ficţională, în primul rând pe filieră mitică, în calitate de genotip, şi ulterior ca emanat al literaturii, deci tot ca rod al fantezici, de această dată auctoriale. Există însă nişte fisuri în filozofia brebaniană, ori poate salturi de la o etapă de creaţie la alta. Dacă în ***Sensul vieţii*** rolul de trântor sentimental îi revenea lui Don Juan, din pricina faptului că parazita erotic, preferând să-şi însuşească femeile altor bărbaţi, acum acesta îi este atribuit lui Romeo. Sigura distincţie perceptibilă este aceea că Don Juan constituie un parazit sentimental doar în plan literar, pe când tipul Romeo îşi păstrează sterilitatea şi pe tărâm istoric, concret. Astfel, acesta din urmă este considerat un mit, o invenţie a femeilor ahtiate după mult prea romanţioase romane, atinse de morbul donquijotismului, un Făt-Frumos metamorfozat în paria socială, pe care nici măcar istoria nu şi-l revendică.

La fel ca şi în studiul lui Garabet Ibrăileanu, ***Creaţie şi analiză***, disocierea se bazează pe disjuncţia static-dinamic, Romeo fiind *static*, întocmai ca şi urmaşul său Orpheus, devotat în totalitate unei singure femei, pe când Don Juan aparţine *„dinamicului"*, dăruindu-se infatigabil unei infinite serii de femei, un idealist capabil să-l resuscite nu numai pe Lazăr, ci *mille e tré femmes*. Seducătorul şi-ar găsi deci loc în cetate, atâta timp cât vreo Evă va mai bântui pe Terra, în vreme ce tipul Romeo este idealul spre care aspiră femeile ajunse la senectute, care preferă ficţionarea unei realităţi prea concrete şi decrepite.

Incendiara autocaracterizare *„Eu sunt Don Juan"*, pusă în gura unui personaj al cărui portret psihomoral a fost schiţat în paginile precedente, şochează auditoriul (publicul), vădind încă o dată nevoia de exhibatorie teatralitate a personalităţii brebaniene. Însă, ciudat, în pofida aparenţelor, a fizicului discreditant estetic şi a mijloacelor de asediere, ce ţin mai degrabă de recuzita antiseducţiei, Rogulski are dreptate. Deşi tertipurile sale de cucerire se află la antipodul clasicelor tactici, atributele negative se materializează, ba chiar metamorfozează grotesc, printr-un bizar proces de concentrare şi stilizare, în veritabile calităţi. Femeile îndrăgostite sau doar atrase magnetic de machiavelicul cuceritor, găsesc plusuri tocmai în locurile în care defectele se revarsă torentic.

Numit de critică *„romanul cuceririi Toniei"*, nu se poate nega lui Rogulski un anumit altruism într-ale distributivităţii. Descrierea celebrei zile de duminică după-amiaza, atunci când monotonia pare a fi apoteotică, alături de preparativele strategice ale ogarului bucureştean bulevardier, ce iese la vânătoare *„amuşinându-şi"* prada, creează o poetică a atmosferei seducătoare,

în care acel *dolce far'niente* este înlocuit confortabil cu ascedierea a două vânzătoare, drăguțe și stupide, pe care cuceritorul le conduce într-o cofetărie pentru a le oferi, tradiționalist și desuet, sucuri și prăjituri. Fetele sunt la început flatate de acest domn, pe care ele-l consideră stilat, care le urmărește, înlăturând un alt potențial rival, motiv pentru care acționează întocmai ca Charlotte și Mathurine din piesa lui Molière. Grandomania și promisiunile surmontării scalei sociale, le fac să aleagă *„seniorul"*, idealul, în detrimentul *„țăranului"*, a realului, concretului aplatizant. Seducătorul este un prestidigitator al conversației, reușind să abordeze orice registru al limbii, în funcție de interlocutoare. Fetele sunt stupefiate când constată că domnul bine le contrariază orizontul de așteptare nesolicitându-le vreun beneficiu erotic, ci se dorește a fi camaradul și cavalerul lor însoțitor. Breban însuși, în ***Confesiunile violente***, se mărturisește a fi un adept al *friend ship*-ului în relațiile cu femeile, (uneori!). Lavinia și Violeta sunt repede abandonate în favoarea unei necunoscute care, oferindu-i un vot de încredere *„omului-pește"*, începe să-i povestească viața de familie. Acesta, părând interesat de relatare, se comportă cu ea protector, ca un medic sau preot cu enoriașii ori pacienții săi. Iată-l deci apt să-și sisteze logoreea pentru o vreme și să asculte obedient confesiunile altcuiva.

Cici, *Tisbeea brebaniană*, are senzația că descoperă în Rogulski o ființă duală, simbiotică, un centaur ce înglobează atât caracteristicile umane, cât și pe acelea ale regnului animal. Ea tentează ceea ce n-a reușit vreodată o femeie, (cu excepția interpretării moderniste a lui Max Frisch în ***Don Juan sau dragostea pentru geometrie***): să-l staticizeze și domesticească pe Don Juan, să-l metamorfozeze într-un amant statornic și fidel, ba chiar într-un soț, dacă este posibil. Dar cade în capcana de ea însăși întinsă: Rogulski este cel care reușește s-o convertească la modul său de existență și gândire. Cici îl acceptă fericită, cu toate imensele-i defecte, cu băutura și țigările lui cotidiene, cu lenea și lipsa-i de igienă corporală. Femeia, odată cucerită fizic, nu mai prezintă același interes pentru seducător, (deși repetiția în sine a actului erotic mai poate continua). Ea comite aceeași eroare ca și femeile din regatul donjuanesc: considerându-se superioară predecesoarelor sale, ca crede că are abilitatea de a opera modificări comportamentale și cognitive. Subminându-și adversarul, cade în capcana pe care singură i-a pregătit-o.

Deși inițial este depozitara unui balast agasant, pe care Tonia i l-a donat pentru a servi o lecție urmăritorului, Cici va ajunge în ipostaza de a fi ca însăși neglijată, ba chiar uitată. Luarea în posesie, descătușarea hormonală duce, în opinia protagonistului, la disoluția sentimentului. Rogulski are un fel de sadism al abandonării victimei, tocmai în momentul în care aceasta îi cade în plasă, acționând din acest punct de vedere ca un Don Juan autentic. Cici face

parte din cea de-a doua categorie a femeilor brebaniene, întrupată în adolescența auctorială de Cheți, nimicul, insignifiantul, reduplicat infinitival, în viața oricărui reprezentant al masculinității, spre deosebire de fata-obsesie, îngerul-teribil, Tonia, ca substitut al Monicăi. Pentru ihtiologul-vânător peștele, prada, nu mai constituie o noutate, după ce caracteristicile broniopulmonare i-au fost strict disecate și psihoanalizate.

Cici este singura care sesizează în roman această superlativă capcană a privirii atunci când descrie ființa simbiotică, hibridă, totemică, efigie autoflagelantă a donjuanismului. Acelciași reprezentante a sexului frumos, abordând de această dată masca galantă a menestrelului, croul îi dedică romanțios un ***Poem al obiectului uman***, în care-și etalează *„profesiunea sa, credința"*. Don Juanul brebanian nu se îndrăgostește decât de Galateele pe care el însuși le-a trezit la viață, își domesticește apoi victimele, le repune în posesia copilăriei lor sau a adolescenței, operează un implant hermeneutic la nivel cognitiv, printr-o maieutică sentimentală, pentru a le oferi o altă cuantică, un alt dinamism, o altă forță, o dorință de viață, pentru ca, odată menirea lui îndeplinită, retragerea-i strategică de pe scenă să fie posibilă. Balanța de prețuri rogulskiană operează un destul de pertinent și echitabil raport cerere-ofertă, pedagogul feminității vădind o doză pregnantă de generozitate în răspândirea doctrinei sale.

Protagonistul abordează, într-o oarecare măsură mimetismul, modelul său ontologic situându-se în Evul Mediu. Totuși, personajul nu are inocența de a se lăsa turmentat ideatic de melancoliile rousseau-iste ori bucolice. Păstrează masca, atractivă pentru femeile din toate timpurile, a omului neînțeles, inadaptat, un furtunatic... *„genial om simplu"*, al cărui altruism descătușător de energii pare autenticist. Admirator fanatic al lui Francisc d'Assissi, adorator al apei, al ploii, al soarelui și vântului, al libertății pozitive, (reluând o sintagmă aparținătoare lui Erich Fromm) și un inamic redutabil al igienei corporale contemporane, (activitatea lui de epurare microbiană cotidiană nefiind cu nimic mai alambicată decât cea a unui *Petre Petre* ori *Ion* de-ai lui Rebreanu), croul se autodefinește, într-un stil oarecum similar celui operat de Max Blecher: *„cineva mă trage și lunec în sus, în propriul meu vechi trup, **ca un spânzurat**, când gândesc sau mă gândește această ridicolă speranță: că voi mai putea fi după ce nu voi mai putea fi. Hai? Ce spui?"* Practicând paradoxul și sofismul, polemizând cu Spinoza, cu Nietzsche, cu Descartes ori Dostoievski, Rogulski se transformă într-un veritabil orator în deșertul *Parodicului* și *Grotescului*. Intelectualii rafinați, de tipul lui Dan Andrei, devin după un timp imuni la utopiile sale, nemaibăgându-l deloc în seamă.

Un statut aparte are Rusul, (unul dintre marii rataţi brebanieni), contaminat și el de morbul Rogulski, un Leporello, partener de șah și de

literaturizante conversații, asediat și el de „*matec*" și abandonat ulterior, fără resentimente, de acesta. Presupusele victime intră în conul de interes al protagonistului pe bază de benevolat sau ca rod al hazardului. Acceptiunea bipartită este tacită, mutuală. În cazul cuceririlor majore, de esență, gen Tonia sau Cici, karma, deghizată în Puck al destinului acționează cu un detașabil apriorism. „*Porumbița*" este cedată Sud-americanului de chiar soțul acesteia, iar Cici este pasată de buna-i amică, e drept, cu scopul descotorosirii de un incomod și agasant adorator, în brațele lui. Farsoarea Tonia este la rându-i înșelată de bonomia inofensivității individului, dar conștiința de castă, educația, spiritul mic burghez nu i-ar fi permis în nici un caz acestei Anne o asemenea pasiune sordidă.

Procesul de seducție al Tonici se produce treptat, etapele fiind tranșant delimitate. Tacticile sale contrariază constant orizontul de așteptare al victimei, din pricina abordării a-tipice. La început, se constată refuzul unei posesiuni evasilegitime, în acel celebru episod al rocadei partenerilor. Tonia este convinsă acum că bizarul personaj a ieșit definitiv din arena sa. Urmează o avalanșă de telefoane asiduc, care inițial o agasează. Soțul privește detașat, spectacolul asedierii propriei soții, constatând doar îndepărtarea personajului de arhetip: „*Dar ce ciudat - se neliniștește Vasiliu - cuplul anarhic, fortuit, nerușinat în virtualitatea lui, de anul trecut, între soția lui și străinul deșirat cu mustăcioară, iată, devenea real, o amenințare. Și asta din forța străinului, care nu-și încasase nici prin cel mai mărunt gest polița, atunci, pe loc, și reapăruse ca statuia comandorului ca să-i târască în infern armonia, bucuria sa pământească. Comandorul sub înfățișarea lui Don Juan. Doamne, ce zăpăceală! Dar, cine știe, poate asta însemna epoca modernă, decadența, amestecul stilurilor...*" Procesul de hăituire al victimei continuă cu întâlnirile în parc, curtarea fiului acesteia, un băiețel frumos și anost. Conștient că nu se poate apropia de ea decât stârnindu-i gelozia, prin intermediul ostentativei relații pe care o afișează cu Cici, Rogulski se dovedește un eficient cunoscător și psiholog al resorturilor sufletului feminin, știind când și unde să activeze tastele feminității, afectivității sau cum să prelungească agonia dorinței, făcându-se indispensabil vieții Galateelor sale.

Redutabil narator, el știe să suscite curiozitatea femeii, se manifestă ca un boa constrictor, care-și asediază concentric victima, utilizând un artificiu similar comisului Ioniță, care promitea perpetuu o relatare și mai insolită, pentru a menține suspansul și atenția publicului-auditor. El piramidează istoriile cu parcimonie, în funcție de toposul acțiunii, știind să cameleonizeze atât tonul, cât și accentele de intensitate. Dacă la început Tonia era amuzată de confesiunile evasificționale ale lui Rogulski, în momentul în care „*Omul-pește*" dispare, (nemaitelefonându-i și nemaibântuind prin preajmă-i), Tonia

începe să fie anxioasă, să realizeze stupefiată faptul că *„naratorul"* a reuşit o intruziune destul de adâncă în conştiinţa sa că, în fine, prezenţa lui îi este necesară.

Femeia-oglindă, dublul feminin al donjuanistei întrupări - Cici deţine funcţia unui *raisonneur*, fiind pubela ideatică a tribulaţiilor lui Rogulski, pe când Tonia, (rivala şi iniţial prietena acesteia), se află sub auspiciile metaforei biblice a lui Lazăr. Dacă în cazul intelectualei Cici Rogulski nu simte nevoia să schiţeze măcar un gest de ispitire la nivel cerebral, mulţumindu-se cu posesiunea fizică şi conversaţiile savante, pe Tonia o modelează pygmalionic. Teoretizându-şi arheul literar, naratorul K. din ***Pândă şi seducţie*** îşi recunoaşte doi ascendenţi celebri, seducătorul *„muzical"*, penelat de Kierkegaard şi prinţul Peciorin, din ***Un erou al timpului nostru***: *„Don Juanul meu e mai interesat de creaţie, istorie şi libertate, decât de poeme sau seducţie. El posedă prin creaţie, înainte de a poseda, el creează feminismul şi aici, dacă vreţi, este orgoliul sau noblefea lui. Aceasta, Kierkegaard şi Lermontov au înţeles-o primii: mecanica seducţiei creează feminitate"*. Eternul joc vânător-vânat, pândă şi seducţie, de depistare a prăzii, de hăituire a ei, apoi de învingere, de supunere necondiţionată, înscrie trama brebaniană în circuitul universalităţii.

Don Juanul acestuia este circumscris deopotrivă şi seducţiei politizante, (aşa cum autorul însuşi a afirmat-o în diferite contexte), un politicianism retoric şi alambicat, pe zeci de pagini, cu argumente prolixe, parantetice, dificil de urmărit. El realizează un elogiu al prezentului, cultivând paradoxul: *„poţi să fii şi să nu fii în acelaşi timp"*. Rogulski pare mai degrabă un Cavaler al Tristei Figuri, din punctul de vedere al inadaptabilităţii la contemporaneitate, concepţiilor medieviste şi franciscanismului. Revenirea, în manieră romantică la natură, ca topos securizant, este, pentru individul brebanian ajuns într-o situaţie-limită, un refugiu aberant. Protagonistului i s-ar potrivi mai persuasiv atributele donquijotismului, acea utopie intangibilă a genialului om simplu, cavaler neînfricat, smintit şi paranoic, ce are curajul să lupte pentru o idee-forţă. Gestul paradigmatic[50] al Cavalerului Tristei Figuri este acela de a privi lumea în aşa fel încât s-o metamorfozeze bahtinian, supunând-o propriului cod ideatic, să şi-o facă suportabilă, s-o re-creeze şi supună iluziei: *„Notre Seigneur Don Quijote va reprezenta întotdeauna pe cei mai buni, mai înţelepţi şi mai gravi dintre noi. El, flacăra ridicolului, geniul ridicolului şi al prostului gust, Christul care mântuieşte imensul nostru prost gust mic-burghez."*

În concepţia lui Nicolae Breban donjuanismul şi donquijotismul converg, ca principii generatoare ale adevărului livresc şi estetic, deşi,

paradoxal, apropierea terminologică ar putea crea un haos ideatic, de carnavalescă *„lume pe dos"*. Spiritul lui Rogulski este turmentat de cărți la fel ca și acela al protagonistului spaniol. Trimiterile frecvente la Evul Mediu, la reînvierea franciscanismului marchează, potrivit lui Ion Pecie, un dublu exil al protagoniștilor: unul în istorie, (atunci când Rogulski, printr-un soi de metempsihoză se metamorfozează în mim-Arlechin trubaduresc pentru Tonia) și exilul Tonici, (în copilăria și adolescența ei, cu reînvierea apetenței pentru estetic, pictură, lucrurile simple, uitate ale vieții).

Eroul se definește exhibator: *„Eu sunt sculptorul genial ce îndepărtează, ce eboșează blocul de marmură feminin, dând la iveală statuia - corp de dedesupt, împingând stânca uriașă spre trupul viu, cald, spre feminitate, eu turtesc, împing, ațât, rostogolesc, ademenesc, lovesc, sărut și strig: Ieși! Vino afară din neființă, din poza neființei, din somnuri vegetale, din vis, vino afară"*. Altruismul, *„benevolatul"* don-juanismului brebanian, este unul de factură narcisiacă, al personajului care se autocontemplă. Cuprins de propria-i logoree oratorică, acesta uită, (deși afirmă contrariul), să le iubească pe Ele, pozând ingenuu în axis gravitațional al universului, cu aspirații la perenitate. În opinia Andreei Deciu, în ***Nostalgiile identității***, iubirea romantică este un fenomen supus disoluției, după ce atracția generată de acea așa-numitul *coup de foudre* s-a pulverizat: *„Odată consumat acel coup de foudre (consumarea e oximoronică, de fapt, dată fiind plasarea sa în imediat), îndrăgostiții se îndreaptă inexorabil spre final, spre dizolvarea cuplului. Don Juan, seducătorul, este cel care știe prea bine acest lucru, pentru că el caută soluția la vremelnicie iubirii în multiplicarea infinită a momentului inițial. Perpetua reîndrăgostire este fundamentul esteticii seducătorului, ca proiecție în veșnic reiterabil a momentdatului, a idealului care-și datorează condiția tocmai imposibilității sale de a se repeta"*.[51] Pentru el fiecare femeie este privită ca un mariaj modern, ce presupune tacit extraconjugalitatea bivalentă. Pentru ca amanta să treacă de la statutul de iubită virtuală la iubită reală, Don Juan o înzestrează cu ***enteleghia*** *(„trupul și sufletul în activitate"*).

Orice femeie intrată în colimatorul rogulskian devine, biografic o *tabula rasa*, pe care el o re-caligrafiază după chipul și asemănarea Ei, prima iubită, principiul idealului intangibil. Avem de-a face cu un biografism binar: tarele adolescenței brebaniene sunt proiectate asupra protagonistului, care acționează astfel prin procura auctorială. Galateele rogulskiene învață docile un alt vocabular, morfologia lor existențială se metamorfozează, sintaxa corporal-spirituală este și ea reclădită de acest

chirurg de conştiinţe. Şi, parţial, are dreptate considerându-se el *„marele păcălit"*, sculptor benevol de clone deoarece, din confruntarea cu acesta - deşi pare puţin veridic, câştigate sunt Ele, descoperitoarele de noi energii propulsatoare, până atunci neştiute. El este iniţiatorul, amantul, mamoşul, singurul a cărui personalitate nu suferă cataclisme, unicul *„suflet tare"* al romanului, veşnicul mare-genial-neînţeles... om simplu.

Ce ne facem, dragă, cu băiatul ăsta ... cu BREBAN?

Autorul îşi mărturiseşte apetenţa pentru roman, atracţie care rezidă dintr-o fascinaţie tulburc şi precoce, o incapacitate de a scrie în forme esenţializate, *(„cristalizate")* şi riguroase, aşa cum se întâmplă în cazul eseului sau a nuvelei, dintr-o *„lăcomie de lume"* în totalitatea ei, pe care numai romanul are puterea de a o cuprinde. Pe alocuri balzacian, autorul vrea să realizeze o adevărată *„Comedie umană"* autohtonă, din care să nu fie omisă nici o pătură socială, nici o *„normalitate"* expresivă, dar şi din pricina unei nevoi excesive de teatralitate, de spectacol. El declară că are nevoie de minimum 500 de pagini pentru a-şi putea exprima o idee-forţă. Autorul, ca şi scriitorii textualişti, pătrunde în textura epică şi anunţă sciziunea personală pe care e construit edificiul romanesc, pentru a putea delimita mai net existenţa a două niveluri de receptare: unul, al romanului de factură socială, etică, tradiţionalistă, de satiră a contemporaneităţii, realist, care reprezintă structura de suprafaţă, iar cel de-al doilea, în infratext, este susţinut de trama ideologică, în care evoluează romanul oniric, dilematic, psihologic, socratic, politic.

Autorul ni se confesează: *„Eu mă repartizez în mai multe posturi, în mai multe personaje deodată. Ca orice actor cu vocaţie reală, încerc mai multe roluri deodată. E şi ridicol şi trivial de altfel, când unii critici m-au recunoscut în eroul din **Pândă şi seducţie** numai pentru că e la persoana întâi. A frapat faptul că apar, în joacă, ici-colo, elemente disparate ale biografiei mele"*[52]. Breban induce voluntar în eroare lectorul inocent şi critica şablonardă, însă are şi francheţea exhibatorie de a o mărturisi. În primul volum de memorii, ***Sensul vieţii***, autorul atrage în repetate rânduri atenţia asupra erorilor de calibru comise de numeroşii exegeţi, care, conservatori, receptează cu facilitate *„formele pure"*, cele care se etanşeizează perfect modelelor inculcate în şcoală, dar sunt defensivi încă *„faţă de «proza problematică», «proza de idei» sau «analitică»"*[53].

Dedublarea protagonistului stă mereu sub semnul proiecţiei auctoriale, a măştii naratorului. El îşi contemplă Frankensteinul, îl arată cu degetul, ne face părtaşii elucubraţiilor sale socio-etice, însuşindu-şi când perspectiva autorului omniscient, când se metamorfozează el însuşi în personaj-narator.

Povestitorul brebanian se manifestă ca un Puck shakespeare-ian, care încurcă ițele tramei, dar le și descurcă, ne bulversează și buscutează cu șiretenie, ne pune să gândim, să ne îndoim de tot, într-un machiavelic joc al psihologismului cerebral. Teatralismul farselor sale cognitive se propagă tot mai adânc în firul narativ. Imensa ironie auctorială ne ia martori ai *„eșecului"* descriptiv și compozițional al propriului personaj, pe care-l ni-l prezintă nud, cu savoare sardonică: *„Ce încâlceală, ce confuzie și ce agitație în viața, în mintea acestui personaj. Nu sunt deloc mulțumit de el. Nu e convingător, nu mă reprezintă, nu reprezintă practic pe nimeni"*. Apoi, din nou, în manieră inteligent-perversă, își atrage voluntar culpa (pseudo)incapacității de realizare a unui erou veridic, declarând cu ingenuitate că nu știe să povestească ori că narațiunile lui sunt *„prea greoaie, prea ezitante și cu prea mult balast"*, parafrazând sintagmele cu care critica literară l-a etichetat. Ironia sa debordantă, dublată de un irefutabil spirit de farsă, se revarsă asupra exegeților, iar condescendența comprehensivă nu este decât o provocare, o duplicitate deconcertantă, dar nu sterilă. Volitivele anagramări, transcrierile fidele ale franțuzismelor, sintaxa luxuriantă, frazele-melc, întortocheate, alambicate, abandonate la jumătate, punctele de suspensie, frecvente, dinamitează morfologia. Elipsele abundă, concatenările sunt infinite, totul pare a fi insuficient pentru a putea transcrie grafic fonetismul auctorial. Te simți oarecum logoped în raport cu fraza brebaniană, dar o accepți *telle quelle*, direct, formal, fără erată. Breban practică, întocmai ca seducătorul livresc, o cucerire calină, persuasivă, prin logos.

El își boicotează până și construcția epică, personajul, demersul tramei, încălcând voluntar regulile, ca un copil aflat la vârsta negației. Prin intertextualitatea asumată, de-mitizarea voită a formelor livrești întâlnite până la el, Nicolae Breban propune, în cel mai modernist spirit cu putință: farsa, mitul-farsă, mitul-parabolă, pe care le va amplifica apoteotic în ***Pândă și seducție***. *„Descrierea și autodescrierea suferă parcă de autoflagelare. Asumându-și astfel, precum Rogulski însuși, prerogativele unui pedagog și hermeneut existențial, naratorul postmodern din* ***Don Juan*** *descrie, din unghiul său privilegiat de observație, unul aerian, cosmic, pârghia de tensiune universală, pentru care umanitatea întreagă reprezintă doar primul punct,"*[54] este de părere Laura Pavel.

Mărturisind că se simte încântat, dar și terifiat în postura de personaj al propriilor sale romane, Nicolae Breban ne avertizează că *„moi, c'est un autre"*, nelăsându-ne să echivalăm eul narator cu cel biografic, chiar dacă exclamația *„Ce facem, dragă, cu băiatul acesta... cu Breban?"*, ne-ar da dreptul. Prototipul livresc se înscrie în sfera oniricului, a arhetipului pervertit, el fiind *„o siluetă ce conține eroarea aceea de angulație, de incidență a*

matricii ideale în contact cu realitatea, semnul, de fapt, indubitabil al realizării"[55]. Divagațiile, sistarea insolită a firului epic pentru un dialog/ eseu cu cititorul, se petrece nu din pricina vreunui artificiu literar, (ca reminiscență a epocii epistolare, a preistoriei romanului modern, dar și ca una dintre caracteristicile esențiale ale postmodernismului), ci pentru că lectorul devine în mintea autorului prea concret, supărător de individual și atunci acesta se simte dator să polemizeze cu el, să-l *„tragă puțin de ureche"*, pentru a-i demonstra faptul că *„știe că nu știe nimic"*. Spațiile albe, atât de frecvente în proza brebaniană, dialogismul autor-lector-narator survin, mărturisește Nicolae Breban, în urma *„oboselii"* sau a *„plictisului"*, constituind echivalentul unei prăjituri promise, a unei jucării visate, care se ascunde în copilul-autor.

Majoritatea exegezelor critice s-au oprit asupra pasajului în care autorul reproduce dialogul virtual-real, la modul comic-serios cu lectorii săi: *„Ce ne facem, dragă, cu băiatul acesta... cu Breban? Pare cam zăpăcit, deși nu e lipsit de... nu e, ha, ha, total lipsit de... cum să zic..."* Infuzia de cabotinism dramatic, maniera în care un erou are abilitatea de a întrupa simultan mai multe roluri, duce la crearea unui alt tip de personaj, al celui ***„trialogic"***, care ar fi, în opinia lui Charles Baudouin, *„urmașul de drept al corului antic, al spectatorului ideal"*[56]. Farsa digresiunilor dedublante, dihotomice, narcisiace chiar, se aclimatizează perfect acestei noi sintaxe, caragialiene parcă, (bâlbâieli, buimăceli, false incomprehensibilități, oscilări voluntare, puncte de suspensie, un mare semn de întrebare, retoric-dubitativ, la superlativ absolut). Naratorul se inoculează cameleonic, plin de nonșalanță în spectacolul autogenerat, în special în celebrul capitol V, unde *„marele Pește"*, ogarul Rogulski adulmecă hipersenzitiv reprezentația străzii, topos în care acest amfibian se simte excelent.

„Să-l întovărășim pe eroul nostru antipatic, dar... quand même... e eroul nostru, singurul care a acceptat să ne țină companie". O tandrețe infinită, o „îndrăgostire" de propria-i creație, pe care o iei ca atare, fiindcă-i aparține, se resimte în această impersonalizare voită, obiectivată extern, a acelui demiurgic ochi auctorial care vede. O atitudine similară este întâlnită la majoritatea scriitorilor optzecști, dar și în romanul lui Ion Groșan, ***O sută de zile la porțile Orientului***, în care Măria-Sa Personajul, după ce a fost discreditat de confreria narator-lector, este repus în drepturi și scos de sub jurisdicție auctorială.

Un realism balzacian poate fi perceput în prozele brebaniene, în acest bâlci al deșertăciunilor private, (*„Era aici aproape totul, ca în lumea lui Balzac"*). Și, într-adevăr, această geneză de factură brebaniană, dublată constant de aspirația către re-facere, pre-facere, înglobează un teritoriu vast în

textura epică. Dar imediat ironia auctorială surmontează așa-numitele *„bâjbâieli ale realismului"*, pentru a persifla ideologia semidoctismului epocii: *„La început spui esențialul, adică vorbești despre starea vremii"*, sintetizând perfect clișeizarea monotonici, obstrucției pseudointelectualiste, printr-o înfierare a cotidianului banal.

Din corpusul romanesc securizant, prozatorul-personaj irumpe pentru a polemiza cu critica: drumul duce de la masa de scris a naratorului până la aceea a exegetului. El își supraveghează parental personajul, uzitând tehnica obiectivului cinematografic, cu o ironie cerebrală, frigidizată, detașată. E singurul care are abilitatea demiurgică de a ști ce se petrece în mintea acestuia, delimitându-i strict recuzita manifestărilor. Dacă naratorul se metamorfozează în *„lupul jerpelit amușinând mereu în urma victimei"*, Nicolae Breban, (băiatul ăsta) este *„vânătorul discret care-l urmărește cu interes, cu o plăcere reală"*.

„E colțul meu și de aici îl văd foarte bine pe Rogulski, pe profesor. Marele pește, ogarul, dezordonatul, singuraticul actor ambulant și încă ceva. Profesorul, ratatul, coureur-ul, bețivanul, palavragiul, desfrânatul. Da, se vede destul de bine sau... e tot ce se vede. Din acest colț. Sunt mulțumit de colțul meu [...] Parol, ia te uită! Ia vedeți! Ah, nu acolo... În sfârșit, exact, ați ghicit: da, el, el". Opțiunile parțial clare, de tipul *„sau ...sau"*-ului kierkegaardian, vădesc apetența constantă pentru farsă. Accentul de insistență este permutat asupra lui, instanța supremă, suprapersonajul brebanian. Din textura sintactico-morfologică, geniul râsului, al machiavelismului auctorial, pantagruelic, irumpe încă o dată, deconcertându-ne: pare că ne provoacă să-i echivalăm simbiotic, sinonimic, pe Don Juan, Rogulski și narator, ca o mască proteică a personalității, într-un triumvirat perfid, mereu descuamat de farsă.

Pândă și seducție

Deși elaborat aproape simultan cu romanul precedent, ***Pândă și seducție*** vede lumina tiparului abia în 1991, după ce este depozitat mai bine de 16 ani în sertar. Nu se cunoaște în ce măsură apariția acestuia este sistată din pricina potențialei cenzuri sau texturii ideologice, care realizează un portret, nu tocmai idilic, al perioadei antedecembriste. Dincolo de încărcătura poetică, romanul se convertește într-o diatribă la adresa edililor vremii, dar și a simplului cetățean care, dopat cu semidoctisme, pare a-și fi descoperit o veritabilă vocație în urmărirea și apoi deconspirarea celor din anturaj. Autorul mărturisește în ***Sensul vieții*** că problematica seducției a început să-l preocupe încă de când lucra la romanul ***Bunavestire***, dar a fost conștientizată abia după redactarea celor

două creații pe care le numește *„donjuaneștî"*. Ideea epică este aproape congruentă în ***Don Juan*** și ***Pândă și seducție***, trama textului de suprafață putând fi sintetizată drept *„cucerirea, seducția unei femei indiferente, cu refuzul, în final, al posesiei posibile"*[58]. Nicolae Manolescu[59] remarcă faptul că scheletul seducțiilor este redundant, protagonistul Grobei din ***Bunavestire*** adoptând aceeași tactică față de Lelia ca și Rogulski în cazul aristocratei Tonia. Erosul politizat are ca subtemă problematica seducției. Strategia tergiversării operată de Grobei beneficiază de suportul prejudecățile castei sociale căreia îi aparține, legitimarea posesiunii fiind conferită doar de instanța matrimonială. Rogulski pare a fi copia inversă a lui Grobei. Teoretizarea arhetipului la a cărui doctrină aderă, precum și manifestările ireverențioase și nonconformiste, alături de inversarea raporturilor dintre victimă și torționar, metamorfozează personajul într-un mercenar al extraconjugalității.

Mai mult decât în creațiile precedente, elementele biografice pot fi ușor percepute aici, multe episoade din roman fiind relatate și în volumul de ***Memorii***. Nu putem cădea însă în capcana echivalării pactului autobiografic cu cel romanesc, deoarece naratorul creațiilor brebaniene nu este identic cu autorul, ci doar o proiecție a acestuia, narcisiacă uneori, care păstrează cu personajul o relație de bizară fraternitate. Temele obsesive ale lui Nicolae Breban sunt reduplicate și în ***Pândă și seducție***, dar topite în brodura textului: tensiunea dintre bărbat și femeie, raporturile dostoievskiene de tipul victimă-călău, care iau pe alocuri forma relației de interdependență dintre discipol și maestru, dar și donjuanismul. Dacă în romanul anterior protagonist al tramei era Rogulski, un Don Juan bizar, care se îndepărtează flagrant de arhetip, problematica asedierii este aici bivalentă, atingând cote paroxistice. Astfel, naratorul K. practică simultan seducția erotică, dar și cea politizantă, ambele fiind înglobate în marsupiul încăpător al farsei. Recuzita cuceririi era încă destul de rudimentară în ***Don Juan***, modalitatea principală de acțiune a protagonistului fiind persuasiunea prin logos, o reiterare modernă a tacticilor predecesorului său livresc, dar și hăiturirea agasantă a victimelor, pe când în volumul ***Pândă și seducție***, strategiile ispitirii cunosc o planificare savant etapizată, sugestiile metodologice fiindu-i furnizate tot de maeștrii săi literari, înscriind personajul-narator în descendența seducătorului lui Kierkegaard.

Ca și în creațiile precedente, sunt omise tribulațiile specifice incipiturilor balzaciene, prezentându-se direct două dintre personajele tramei, într-o postură adamică doar din punctul de vedere al lipsei vestimentației. Dialogismul pare a fi de factură ionesciană, între cei doi interlocutori existând puține puncte de tangență: dorința carnală și apartenența la o castă socială aproximativ apropiată. Delia reprezintă femeia-obiect, prototip al nimicului reiterat plurimorf în viața oricărui bărbat cu veleități donjuanești și pare, încă

de la început, plictisită atât de masculina prezență, cât și de cartea pe care o răsfoiește mecanic. Protagonistul, cameleonic, are abilitatea de a-și adapta recuzita ispitirii în funcție de fiecare femeie. Astfel, tacticile sale sunt proteice, demarând cu acel grad zero al seducției, care vizează acceptarea mutuală, bipartită, a descătușării hormonale, pe când treapta superlativă este conferită de seducția cerebrală, intelectivă, de care au parte doar femeile-obsesie, ce osmotizează estetic modelul Monica, fata din adolescența autorului, prototipul femeii ideale, dar și un înger-teribil.

Istoria cu Delia este recapitulată fugitiv, ca o concesie făcută potențialului lector: este inclusă în categoria femeilor-fatale ale capitalei, o cunoaște în urmă cu zece ani la un revelion, dar personajul-narator, frustrat și fascinat de fizicul superlativ al femeii, o promisiune certă a viitoarelor trădări, preferă să o părăsească. Epitetele prin care este realizat portretul Deliei se înregimentează tehnicii camilpetresciene, de microscopie obiectivată: *„Era snoabă, nu prea inteligentă, uneori de-a dreptul proastă. Nu conta. Eu eram destul de inteligent pentru amândoi. [...] Prostia îi dădea un fel de vag aer incert, dificil de posedat. Îi posedam trupul cu un fel de incertitudine care mă făcea brutal, mai insensibil decât de obicei. Panica mea subterană lua forma brutalității"*. Tentația alterității, a dedublării, ba chiar grobeizării este prezentă și în acest roman: personajul-narator are permanent senzația existenței unui dublu, care se emancipează de sub tutela arhetului, își dobândește independența și contemplă amuzat acțiunile prototipului. Delia face parte din aceeași familie a femeilor brebaniene descrise și în interviuri, întruparea românceі tradiționale, *„brună, înaltă, cu mâini mari și frumoase (care mă excitau teribil), nasul drept, ochii mari, negri, puțini apropiați, vocea ușor răgușită și un râs abrupt, masculin"*. Deși romanul anterior a fost intitulat ***Don Juan***, mult mai multe dintre caracteristicile personajului arhetipal le deține naratorul K., atât prin numărul cuceririlor, cât și prin stratagemele mult mai apropiate de recuzita seducătorului. Ca și în cazul modelului livresc, personajul este adeptul cantității în detrimentul calității, vădind o dorință senzuală exacerbată și o permanentă tentație a ispitirii. Protagonistul este, în funcție de circumstanțe, dinamic sau static. În cazul Deliei, bărbatul, deși atras de fascinanții ei nuri, nu depune vreun efort pentru a o cuceri, ba chiar simte o plăcere sadică de a nu-i îndeplini vreo dorință. Femeia este cea care, uzând de trișeria tacticilor de atracție-respingere, îi telefonează și lansează apeluri ale disponibilității.

Naratorul K. se convertește într-un practician redutabil al solilocului, deoarece conversația cu Delia este sterilă ideatic. Ideea de captivitate, ca preludiu al metaforei pândei, care guvernează trama acestui roman, este anticipată de aceea de acvariu, topos claustrant, care potențează apariția pozei

şi a măştii cabotine. Contemplarea detaşată a faunei, ca eufemism al umanităţii, prin intermediul acestui spaţiu de refracţie, dă privitorului atribute demiurgice. Consideraţiile asupra relaţiilor dintre sexe sunt voit frigidizate afectiv, multe dintre paginile tomului putând fi percepute ca un adevărat cod erotic al postmodernismului. Astfel, îmbrăţişarea este considerată un adjuvant al mitomaniei, deoarece ascunde privirea şi favorizează astfel propagarea neîndiguită a minciunilor. Reprezentatele gintei feminine sunt supuse unei taxonomii care nu permite dreptul de erată: cele frumoase nu par a fi dotate cu abilităţi intelectuale, pe când cele inteligente sunt deposedate de germeni estetici. Totuşi, misoginul personaj-narator preferă prima categorie, în care o include şi pe Delia, *„care în somnolenţa şi prostia ei (în absenţa ei pe care voiam s-o posed cu trupul), era deseori mai inteligentă decât celelalte"*. Firul epic al cuceririlor este dublat de meditaţiile asupra propriului statut. Craterul social care se instalează în existenţa personajului-narator, după celebra gafă donquijotească ce l-a exilat în propria-i ţară, reprezintă o conversie livrească a contestatelor interviuri date de Nicolae Breban în presa străină, care l-au metamorfozat într-un paria literar. Deşi situaţia de scriitor adulat deopotrivă de lectori şi exegeţi satisface în bună măsură valenţele grandomane ale eroului, acesta simte o ireprimabilă dorinţă de deconspirare a trişeriei promovate pe plan literar, prin superlativizarea meritelor unor confraţi mediocri, emanaţi ai regimului proletcultist, care cultivă creaţii puerile estetic şi se înregimentează maioresciene sintagme a teoriei *formelor fără fond*. Gestul de frondă este sancţionat printr-o conjuraţie a tăcerii şi repudierii din protipendada literelor.

Lectura romanului se grobeizează, deloc grobian, din pricina tentaţiei de a suprapune textului ficţional elemente din turbulenta biografie auctorială, ceea ce încurajează o interpretare bicefală, în dublu registru. Apetenţa pentru femeile puternice, piloni ai robusteţii comportamentale şi mentale, prezintă elemente de tangenţă cu estetica dandy-stă, ai cărei exponenţi, nesiguri de masculinitatea lor, erau seduşi de femeile-amazoane şi de femeile-camarad. Calchiind sintagma lui Nicolae Balotă referitoare la romanul ***Ion*** a lui Liviu Rebreanu şi personajul-narator brebanian pare a fi un posedat al instinctului de posesiune, stabilind o amplă serie sinonimică a acestui lexem, care are ca determinant constant pânda. Raporturile victimă-călău, vânător-vânat sunt permanent interşanjabile, sclavul devenind, de cele mai multe ori, torţionar al maestrului. Posesia devine suprapersonajul tramei brebaniene, apologia ei fiind realizată persuasiv în numeroase circumstanţe: *„Ideea de posesie îmi umblă prin cap. Să posezi mereu şi să fii posedat de cineva. Posesia unui om, a unei fiinţe. Posesia unei idei. Să fii tu însuţi posedat de o idee. Până la pierderea instinctului de conservare, până la distrugere"*. Spre deosebire de eroii camilpetrescieni, care devin victime ale propriilor idei, într-un proces de

des-ființare a alterității, jocul ideilor brebaniene nu deține atribute malefice, ele fiind, dionisiac, generatoare de energii, insuflând apologeților lor senzații demiurgice, de păpușar al destinului celorlalți.

Sinonimia contextuală promovată de personajul-narator este una bizară. Dacă verbele *a dori* și *a poseda* se suprapun până la echivalență, pânda, ca adjuvant al seducției, este exclusă, naratorul divizând feminitatea în *dorite* și *vânate*. Cele din prima categorie beneficiază de recuzita carnalului, pe când în cazul celei secunde, preludiul este augmentat infinitival, până la cucerirea psihică a victimei. Posesia se convertește, în opinia personajului, într-o subspecie a pândei: la început practici pânda pentru a cuceri, ulterior n-o sistezi, deoarece trebuie să veghezi să nu-ți fie răpit obiectul. Astfel, celebra sintagmă a lui Marin Preda *„Viața ca o pradă"*, are ca însoțitor constant, pânda. Lexemul este superlativizat *in extemis*, fiind unul dintre elementele recurente ale firului epic. Nicolae Breban nu omite pasajele erotice, dar ele nu glisează pe panta lubricului, deoarece masculinitatea nerefulată presupune implicit și descătușări sexuale. În volumul de interviuri cu Ovidiu Pecican, ***O utopie tangibilă***, autorul definește senzualitatea prezentă în romanele sale: *„Termenul erotism nu mi se pare adecvat când în cărțile mele, ajungând la anumite pasaje în care eroii se ating fizic, nu le eludez, nu sar peste ele sau nu le expediez în două fraze de tipul acesta: «s-au iubit», fraze năroade, șablonarde. [...] Dar când ajung la aceste «situații» nu le ocolesc, nu închid ochii, nu întorc capul, nu invit lectorul la ipocrizia și minciuna unei fraze șablonarde, nu sting lumina; sigur că sunt pus în fața unei probleme: cum să descriu, cum să interpretez aceste scene, cât loc să le dau, ce pondere. Nu acced totuși la o tentație joasă, descriind scene obscene, nu mă interesează pornografia, cum cred unii netoți"*[60].

Tentația farsei se resimte și la nivel sintactic. Celebrele fraze-melc brebaniene debutează sub spectrul unei normalități convenționale, dar edificiul este constant demolat, în final, prin paradoxuri sau sofisme inopinate. Delia este considerată prototipul perfecțiunii, dar calificativul este repede discreditat de un cinism obiectivat: *„Perfecțiunea - dar numai atât"*. Întocmai ca Rogulski, naratorul K. deține și el cumul de funcții fiind simultan regizor, actor și hermeneut al propriilor scenarii. Raportul dintre masca afișată ostentativ și cel care o poartă devine simbiotic, nemaipermițând trasarea unei frontiere între prefăcătorie și realitate: *„O iubeam, aproape o iubeam. Sau, oricum, uitam minute în șir că nu o iubesc"*. Deși femeia-i solicită pe un ton pseudoindiferent certitudini ale faptului că este agreată sentimental, personajul se eschivează constant, deși era îndrăgostit de trupul ei, dar nu dintr-o dorință de a nu mistifica realitatea, ci pentru că nu dorea să-i ofere satisfacții. Cedând dorinței acesteia de a fi scoasă în lume, cei doi ajung într-un mediu artistic, în

care universurile compensative bahice sunt din plin exploatate, iar eroul se vede interpelat de anturaj în privința motivației gestului de a da declarații în presa străină. Asistența nu este interesată de actul considerat de ei infantil și donquijotesc, ci de repercusiunile acestuia asupra celorlalți, care vor fi omiși după un astfel de antecedent, din cercurile elitiste comuniste.

Fauna lumii artistice este densă și pitorească: poeți aspiranți, adevărați Julien Sorel sau Rastignac autohtoni, capabili de orice umilință pentru a ocupa un loc în Parthenonul cultural, poetese - inteligente și decrepite, artiști plastici - exhibiționiști și snobi lingvistici, jurnaliști rataţi, ca urmare a unei prea tenace obediențe față de regim etc. Singurul element care-i atrage atenția este *„femeia în două dimensiuni"*, de care este fascinat instantaneu, dar pe care n-o poate descrie. Această im-potență portretistică sporadică va fi abandonată în momentul în care va începe să se apropie de fata-obsesie, etapizându-și strategic tacticile ispitirii. Întâlnirea cu Veronica stabilește o altă tipologie a feminității. Prima este considerată *„o femeie și jumătate, cealaltă [Delia], o jumătate"*.

Mai mult decât în romanul precedent, protagonistului îi sunt atașate constant niște personaje-oglindă, ca proiecții ale alterității. Un veritabil Leporello este junele Vlad, discipolul pe care-l modelează, furnizându-i interminabile liste de lectură. La un etaj superior al camaraderiei se situează Skreda, partener redutabil de conversații egalitariste intelectual, dar care i se pare cu atât mai susceptibil de ideea de informator, cu cât similitudine lor cognitive și acționale devin congruente: *„Niciodată cineva nu este mai suspect decât atunci când ne seamănă, când se apropie indecent de mult de propria noastră imagine"*. Paranoia sicofanților, a potențialilor denunțători, devine unul dintre laitmotivele cărții. Dacă în relațiile cu reprezentantele sexului frumos protagonistul are un ascendent, deoarece el este vânătorul, privitorul și interpretul, restul personajelor sunt circumscrise premisei de informator, motiv pentru care, imperceptibil, decide să inverseze polii ecuației, devenind el păpușarul destinelor celor din anturaj.

Fronda locatarilor, jigniți că naratorul nu participă la ședințele de administrație, îi furnizează materialul faptic pentru înscenarea unei farse. Inconștienți de insignifianța asociației lor în raport cu structurile centrale, vecinii tentează înscenarea unui autodafe al celui care refuză să se legitimeze ca un bun tovarăș-locatar, neparticipând la grandomanele și ilarele lor reuniuni. Aceștia profită de statutul de paria al personajului-narator, demarând un joc de-a pânda, metamorfozându-se în torționari ai necooperantului lor locatar. Distincția dihotomică dintre universul feminin și cel masculin se axează pe inexistența urmăririi, în recuzita sexului frumos, dar și pe avantajele ipocriziei și mitomaniei în cazul bărbaților. În prezența lui Skreda se vede ca într-o

oglindă, dar nu una prezentă, ci a adolescenței, prietenul său părând a naviga, retardat temporal, anacronic, în perimetrul acestei turbulente vârste. Acesta își alege amantele și abia după ce le seduce le supune unui test de aptitudini cognitive, toate trebuind să ateste elitismul superlativ, indiferent de domeniul profesional din care fac parte. *„Apoi, bineînțeles, cu o simpatică nonșalanță, «rotunjește cifra», într-un neobosit efort de Pygmalion. Un neobosit romantic al femeii"*.

Romanul poartă o vădită încărcătură poietică, definițiile date actului auctorial și ficționării estetice irumpând la tot pasul. În opinia lui scriitorul trebuie să fie, ca orice bărbat, un creditabil histion, un prestidigitator al mitomaniei. Farsa se derulează plurimorf. La un etaj inferior, deși labirintic, se situează cea intentată vecinilor, în care reversibilitatea dostoievskiană a rolurilor este evidentă: călăii vor pica ei înșiși în plasa pe care cu atâta ardoare cognitivă i-au întins-o domnului K., in-conștienți de faptul că adevăratul păpușar-strateg al scenariului este tocmai potențiala victimă. Aceasta este importantă studiului de față deoarece înglobează cele două tipuri de seducție, cea politizantă, manipulatorie, la nivel de macrosistem și cea erotică, de factură cerebrală, kierkegaardiană. Personajul-narator inventariază riguros potențialii șefi ai rebeliunii, pentru a-și putea cameleoniza acțiunile în funcție de personalitatea ficăruia. Abia acum filonul balzacian își descătușează latențele, autorul prezentând sumar, cu ironiile aferente, atât biografia, cât și portretul psiho-moral al torționarilor. Întocmai ca în piesele caragialiene, fără a fi însă o *tabula rasa* din punctul de vedere al trecutului, personajele sunt niște marionete, niște mimi ionescieni, vidați de orgoliul unicității, ce acționează ca în transă, hipnotic, sub imperiul tezistelor deziderate ale partidului. Etica socialistă le-a fost inculcată atât de plenar, încât vizionată la nivel macrosistemic, se va ataşa parodic și grotesc și microsistemului, care este asociația de locatari. Lenea balcanică a acestor habitanți ai mahalalei este convertită în mania ineluctabilă a sesizărilor, denunțurilor, referatelor, dărilor de seamă. Plăcerea textului rezidă din aceea a jocului manipulator, naratorul devenind un *homo ludicus* postmodern, care prin ironie și sarcasm demolează edificiile clasicizant-conservatoare. Dincolo de psihoza observării celorlalți, până și textura epică ajunge să se observe și reflecte, metamorfozându-se în ceea ce Jean Ricardou numește *„polemogie textuală"*[61]. Analizând raportul dintre povestire și descriere în ***Madame Bovary***, alături de funcția microscopică a descrierii flaubertiene, exegetul constată că textul se observă pe sine însuși.

Întocmai ca predecesorul lui arhetipal, naratorul K. își descătușează valențele persuasive doar asupra anturajului feminin. Prima dintre locatarele asediate va fi doamna colonel Vlad care, deși părăsită de soț în urmă cu un

deceniu, încearcă să mențină aparențele unui mariaj ideal, realizat ficțional, în contumacia părții masculine. Personajele feminine sunt dispuse în savuroase serii opozitive: astfel, proboscidienei doamne colonel i se atașează pupila Constanța, o puberă de o timiditate excesivă. Toți se dedublează grobeian, având pretenția de a aborda fațete plurimorfe și creditabile ale personalității, în funcție de interlocutor. Creații donquijotești ale propriei iluzii, protagoniștii brebanieni, devorați de idee, își contemplă înstrăinarea ascendentă de propriile creații, fie că este vorba de persoane sau doar de scenarii acționale. Asistăm la un fenomen similar cu dedublarea din nuvela fantastică a lui E.A. Poe, unde eroul, William Wilson, saturat de reflectarea continuă într-un altul, își ucide tizul, adică se sinucide. Canibalismul ideatic are ca suport ideea carnivoră, autodestructivă a posesiei. Strategiile ispitirii activate asupra onorabilei și masculinei doamne intră, mai degrabă, în categoria seducției clasicizante, donjuanești, prin logos. Modalitățile de abordare ale monoliticei creaturi frizează însă grotescul și caricatura, prin enormitatea declarațiilor. Poza și masca naratorului K., asumate cu acest prilej, sunt dublate de o recuzită dramatizantă, bulevardieră, dar încă viabilă, protagonistul asumându-și o ipostază a sensibilității, cvasifeminine, romanțioase. Primul pas al ademenirii torționarei este realizat prin convenționalisme desuete, reprezentări florale, pe când inocenta nepoată beneficiază de banala ciocolată, care are menirea de a marca indubitabil distincția dintre o doamnă și o copilă. Melanjul de curtenie, indiferență și politețe superlativă reușește să bulversaze impenetrabilul, până atunci, eșafodaj al frigidității afectate. Considerațiile bărbatului vădesc o acută percepție a psihologiei feminine, deși ele se axează pe convenționalisme aplatizante. Vorbele au valoare axiomatică și prezintă adevăruri incontestabile ale societății contemporane, de tipul: *„bărbații sunt ocupați, iar femeile triste"*. Contrafacerea volitivă a personalității și crearea unei iluzii convenabile primează și asupra ținutei, regizată și ea potrivit circumstanței: capul este aplecat cu obediență, iar privirea, inexpresivă și *„ușor bovină"*, se fixează totuși cu insolență asupra sânilor proprietarei, impresionanți prin consistența lor.

Personajul-narator ficționează savuros, amestecând informațiile culese de la diversele persoane, pentru a furniza interlocutoarei o imagine idilică, superlativă, a personalității ei. Mentorul în această logoree a malformării veridicității este Gogol, de la care și-a însușit lecția flateriei. Considerând fiecare entitate umană ca pe un nedreptățit al soartei și un Napoleon camuflat, sfaturile magistrului literar sunt viabile și astăzi, prin machiavelismul prin care are abilitatea de a converti parodic și de-a inventaria defectele umane: *„Dacă e femeie și are sânii lăsați, laudă-i sânii. Dacă are picioare groase, spune-i că sunt superbe, nu te lăsa intimidat de*

protestele ei de bun simţ de la început, insistă feroce şi spune-i că picioarele ei, în primul rând, sunt lucrul cel mai de preţ şi că cei care i-au spus altfel au fost nişte invidioşi [...] Totul depinde de tupeul, de obrăznicia ta. Dacă eşti timid şi de bun simţ, nu te băga". Rechizitoriul defectelor, metamorfozate în calităţi, reprezintă şi principala cheie de acţiune. Astfel, vârsta este diminuată, corpolenţa proboscidiană - stilizată flagrant, *(„am să-i spun că e subţire"*), inteligenţa abisală – exhibată, (*„deşi e proastă ca un ţăran lombard"*), iar mişcările sunt considerate feline şi vaporoase, deşi informaţia este dublată de aceea a realităţii grosier caricaturizate, (*„se mişca ca un crocodil sătul, numai că nu răsturna mobilele în jurul ei"*). Deşi flatată, doamna nu înţelege, după un asemenea instrumentar superlativ al nurilor ei, glacialitatea interlocutorului. Fugitivele întâlniri de pe scările blocului sunt interpretate acum, într-un alt registru, de o persoană al cărei bovarism latent a fost activat după numai câteva tornade de epitete ornante. Alta este percepţia nepoatei în legătură cu contestatul domn K., personaj care-i este descris de neatractiva mătuşă ca un *„vampir erotic"*. (*„Declara că în fiecare noapte mut «mobilele din bloc», iar o dată a povestit prietenelor ei că am făcut amor cu două femei în acelaşi timp în baie"*). Nepoata este prea insignifiantă şi previzibilă pentru a intra în raza sa de cucerire, iar naratorul se mărgineşte să şi-o imagineze în ipostaze constant onaniste.

Seria flagrantelor contraste se amplifică prin relieferea Veronicăi. Personajul îşi doreşte chiar ca aceasta să fie o informatoare, doar pentru a o avea în preajmă. Vădind încă o dată veleităţi de sculptor al conştiinţelor umane, protagonistul îşi promite, în cazul în care eleva sa ar fi fost mediocră intelectual, s-o ajute el să memoreze lecţia denunţării. Breban îşi mărturiseşte încă o dată atracţia pentru misterul feminin, imaginea despre reprezentantele sexului frumos fiind în copilărie una serafică: *„Când eram mic, atras ca şi acum de sexul «frumos», nu puteam să cred, cu un romantism cu totul simplificat, că femeile au trup dedesubtul hainelor. Eram convins că carnea lor se oprea la genunchi (pe vremea aceea încă se oprea la genunchi carnea lor) şi la încheieturile mâinilor sau la coate"*.

Naratorul se autodefineşte prin raportare la minitipologia instituită de Aristotel, care remarca existenţa a două subspecii ale masculinităţii: ***Eucolos***, (*„optimistul, naivul, îndrăznetul, aventurierul [...] care vede mereu sticla pe jumătate plină"*) şi ***Dyscolos***, (*„flegmaticul, scepticul, prudentul, conformistul, [...], individul care vede mereu sticla pe jumătate goală"*). Astfel, în cultură, tipul Eucolos trăieşte în sfera posibilului, fiind întrupat de sangvinul-coleric, insul prometeic, pe când Dyscolos se situează în zona probabilului, fiind reprezentaţi de criticii conservatori, de factura unui Saint-Beuve şi de romancierii capabili de mari fresce sociale. Naratorul-personaj se circumscrie

tipului *eucolos*, care poartă în sine morbul aventurii şi al războiului cu cei din tagma *dyscolos*. Meditaţiile asupra sinelui şi a raporturilor de inaderenţă dintre el şi ceilalţi, sunt dublate de strategiile ispitirii locatarilor revoluţi, care sunt analizaţi pe rând, în ordine ascendentă, în funcţie de facilitatea abordării. Problema lipsei de timp, una dintre tiraniile omului contemporan, îl determină să elimine asedierea doamnei inginer Sassu, *„fostă miss banlieu"*, pe motiv că aceasta i-ar fi solicitat prea multe eforturi şi imaginaţie, condiment elitist, de care beneficiază doar femeile-obsesie. Realitatea pare a avea ca suport un joc secund, de factură barbiană, care se cimentează prin înăbuşirea veridicităţii şi excavarea unui univers nou, reflectant, o copie inversă a celui primordial. Episodul seducerii soacrei inginerului necesită alte tertipuri, inedite faţă de cele promovate până în acest moment, de un real sprijin fiind *„numeroasele cozi la «Alimentara»"*. De această dată victima se metamorfozează în vânător, bătrâna reuşind să-l fascineze, în primul rând prin logos, fiind o maestră a povestirii, iar apoi prin conduita adolescentină, dublată de un redutabil spirit al farsei şi mitomanici. Întâlnirile cu aceasta îl fac să descopere hiperplatitudinea şi vulgaritatea Deliei. Începe chiar să aibă un sentiment de anxietate în faţa femeii, care are abilitatea de a îndepărta măştile, de a citi dincolo de structura de suprafaţă a personalităţii atât de savant contrafăcute, între cei doi existând o fraternitate cognitivă, deoarece ambii au sentimentul dublului exil: în sine şi în societate.

Dintr-un anume sadism caracteristic protagoniştilor brebanieni, naratorul K. simte nevoia aducerii femeilor în acelaşi perimetru al razei sale de acţiune, deoarece astfel evidenţierea contrastelor, a opoziţiilor este facilitată. Un episod similar este descris în volumul de ***Memorii***, Nicolae Breban însuşi convocând o adunare generală a iubitelor, episod activat pentru a-i uşura alegerea. De această dată elementele ecuaţiei sunt Delia şi bătrâna Neli, două femei incompatibile atât social, cât şi din punctul de vedere al conduitei sau vârstei. Cea care-şi simte teritoriul ameninţat este însă tânăra, care are senzaţia că bătrâna o defeminizează, motiv pentru care îşi pune la bătaie întreaga artilerie felină a persuasiunii pentru a o seduce, dar femeia rămâne imună la manifestările de falsă curtenie.

Tacticile asedierii sunt concentrice şi astringente, dinspre exterior spre interior, teritoriul de expansiune al victimei diminuându-se pe măsură ce aceasta se apropie mai mult de hăituitor. Spirala genetică a lui Watson şi Crick poate fi aplicată şi scenariilor naratorului K., urmând principiul acţiunii şi reacţiunii, în sfere largi şi ajungând în final la reiterări care nu mai permit prăzii decât o sufocantă zbatere pe loc. Teoria farsei beneficiază de o altă taxonomie, superlativă fiind cea pe care o întinzi celor care ei înşişi ţi-au pregătit una. Este motivul pentru care, preventiv, decide să însceneze o farsă

Delici şi lui Skreda, pe care-i bănuieşte că ar fi informatori, dorind să-i apropie sentimental. Trişeria întreţine senzaţia de demiurg celui care o planifică. Protagonistul nu este un seducător de duzină, el face parte din restrictiva castă a Don Juanilor cerebrali. Tentaţia distributivităţii erotice se resimte permanent, ajungând chiar să curteze o librăreasă, pentru a obţine un exemplar dintr-o carte mai greu de găsit. Psihoza mitomanici, secundată de tipologia creatorilor şi ficţionarea promovată prin actul artistic, deconspiră tarele caracteriale ale scriitorilor, care îşi înzestrează eroii cu calităţi pe care ei înşişi nu le posedă. Trişeria majoră este cea de care beneficiază Veronica, la care încearcă iniţial să ajungă prin Beatrice, soţia unui muzeograf, apoi prin Irena, o colegă de serviciu, pe care o şi curtează ludic.

Există la protagonist nişte bizare şi a-tipice stratificări ale afectului. Astfel Irena, ca mijloc şi unealtă, este considerată mai importantă decât Veronica, ce reprezintă punctul terminus al asedierii, scopul. Irena este femeia-camarad, dotată cu o inteligenţă virilă şi cu un acut simţ estetic. Prin ea, naratorul ratează conştient o mare iubire, din pricina laşităţii sentimentale şi spaimei de potenţialul cataclism erotic pe care femeia l-ar putea provoca. Ea este un personaj-reflector, dar şi martor, o proiecţie fraternală a eroului, care are abilitatea dedublării. Amânarea posesiunii în cazul Irenei, pe care doar o atinge, într-un gest mult mai încărcat tensional şi afectiv decât o descătuşare hormonală, apoi şi-o transformă în complice obedient al cuceririi Veronicăi, este motivată tot printr-un paradox. În tinereţe, întârzia apropierea din timiditate şi lipsă de experienţă, acum ea este generată de prea multa aplicaţie practică acumulată şi de un instinct de conservare, care îmbracă haina superficialităţii. *„Ne priveam uneori imbecilizaţi, ca într-un ultraspasm sexual, un spasm ce nu mai avea nevoie de corpurile noastre"*. În pofida acestei atracţii şi simbioze indubitabile, naratorul comite gestul retragerii: *„Aşteptam să apară un alt bărbat, un alt mascul care să îndeplinească ceea ce începusem eu, din inconştienţă sau iresponsabilitate, un mascul care s-o ajungă, în fine, din câţiva paşi, s-o atingă şi s-o posede. Şi eu aş fi devenit alături de cei doi, subit, un al treilea, aşa cum şi eram de fapt, chiar dacă «el» întârzia să se nască din aerul senzual şi biciuit de formele ei"*. Este conştient de faptul că, după impactul cu Irena, relaţia cu Veronica nu putea fi decât una banală. În cazul acesteia, iniţial foloseşte strategii similare cu cele ale lui Rogulski, hăituindu-şi agasant prada, provocându-i revolta, respingerea sau chiar ura. Antipatia Veronicăi are ca revers o amplificare a interesului senzual pentru Delia. Motivul dorinţei de a o cuceri pe aceasta nu are ca stativ sentimentul, ci dorinţa de izbândă a farsei, care i-ar fi atestat valenţele indubitabile de manipulator de destine.

Temele-refren ale creației brebaniene sunt reiterate și aici, într-un dialog similar celui din ***Don Juan***. Receptacolul ideatic este de această dată Irena, egala întru gândire a personajului-narator, dar care nu ezită să-l ironizeze fățiș în momentul în care, după ce și-a teoretizat arhetipul, se declară el însuși un Don Juan. Ideile promovate sunt congruente cu cele ale lui José Ortega y Gasset, ambii opinând că un veritabil seducător nu este cel care face curte femeilor, executându-și școlărește norma de senzualitate, ci bărbatul care este asediat de femei. Punerea în tipare a masculinității se axează pe operări disjunctive. Naratorul repudiază motivațiile clasicizante ale insațiabilității și distributivității personajului. Nu este de acord nici cu varianta postmodernă a impotenței, (care constituie principala inovație a romanului lui Gonzalo Torrente Ballester[62]) sau cu cea romantică, a setei de absolut. Spre deosebire de tipul Romeo, care este dinamic, „*Don Juan este static, el se lasă încercuit, posedat. El însuși posedă destul de rar, posesia lui este extrem de înaltă, de abstractă: el posedă, ca și poetul, ceea ce a creat el însuși. El creează feminitatea ca s-o poată poseda. El face să apară feminitatea dintr-o femeie. Vorbesc, bineînțeles, de* ***adevăratul Don Juan****, cel rar, cel superior. Don Juanul creator, apt de a îndepărta de pe trupul unei femei vălurile de prejudecăți, de reflexe stereotipe și inhibiții burgheze, apt de a o ajuta să se realizeze, să se feminizeze*". Hermeneutul este un binefăcător, care ajută reprezentantele sexului frumos să-și redescopere candoarea virginală și feminitatea, un dat pe cale de dispariție în societatea contemporană.

Acest pedagog altruist al erosului se vede uneori ajuns în ipostaza de parazit sentimental, idee împrumutată de la Goethe și Thomas Mann, fiind obligat să re-educe femeia unui alt bărbat. În opinia naratorului seducătorul reprezintă un etern păcălit, deoarece „*«femeia nouă» se împerechează cu câte un Romeo mărunțel, inconștient de darul care i se face, «femeia nouă» uită repede de marea ei întâlnire cu centaurul, pentru că Don Juan, adevăratul, are o natură dublă: membrul inferior al «trupului» său este senzual, de o înaltă animalitate, îi lucesc adeseori coapsele sale puternice de armăsar, de individ apt de a crea rase superioare. Membrul superior al «trupului» său este abstract, intelectual, un visage humain și doi ochi mari, negri, șlefuiți de o catifelare și lumină intelectuală, lucidă, te țintesc și te domină. Dilema lui Don Juan este deci între creație, natura sa orgolioasă, vital orgolioasă, el nu poate poseda ceea ce nu a creat el însuși*". Declarându-se discipol a doi iluștrii maeștri ai seducției savant regizate, Kierkegaard cu-al său ***Jurnal al seducătorului*** și Lermontov, (***Un erou al timpului nostru***), protagoniștii brebanieni, eroi ai hybrisului, simbiotizează cele două tipuri de cucerire. Calchierea modelelor livrești converge spre o dublă teatralizare, spre un joc secund, favorizat de masca estetizantă. Alegerea scenariului de cucerire are ca

suport inițial schema aplicată de Stendhal în studiul ***Despre iubire***, dar și concepțiile camilpetresciene, potrivit cărora dragostea este un proces de autosugestie. Naratorul K. pare a fi frigidizat afectiv, motivațiile asediului fiind generate de spiritul ludic-demiurgic al farsei. Calculul cerebral al strategiilor ispitirii presupune o voință lucidă, care statistic, permută variante și invariante ale asediului, neomițând nici o probabilitate. Schema tactică debutează clasicizant cu alegerea subiectului, dar ulterior stratagemele devin a-tipice. Scoaterea prăzii din încrție nu presupune însă câștigarea bunăvoinței acesteia, ci sentimente de revoltă și respingere. Următoarea treaptă constă în înșelarea orizontului de așteptare al victimei, realizată prin senzația depersonalizării hăituitorului și inocularea ideii că ea este cea care deține frâiele puterii. Ulterior asistăm la o *„bruscă răsturnare de planuri în clipa când subiectul (căruia i se părea că e obiect), în clipa în care victima (căreia i se pare că e călău) este total dezarmată, stăpână pe situație*". Rolurile sunt astfel permanent interșanjabile, singurul interpret situațional viabil fiind hermeneutul. Insolența contrafacerii gliscază până înspre mimarea unor infirmități, considerate indicibile, de tipul impotenței, dar care mărturisite au ca revers compasiunea și comprehensibilitatea victimei, care are impresia că este unica deținătoare a unui secret teribil.

În cazul Veronicăi adoptă travestiul intelectual, printr-o suită de scrisori, redactate cu răbdare, umor, deși de un convenționalism desuet pe alocuri ori, din contră, în maniera lui Rică Venturiano. Naratorul trece cu dezinvoltură de la subiecte rafinate, intelectuale, la declarații emfatice, aproape bulevardiere. După o asediere de mai multe săptămâni, epistolele sunt sistate brusc, stârnind nedumerirea victimei. În tot acest timp o întâlnește în casa Irenei, dar adoptă o atitudine indiferentă. Femeia este deconcertată, având dubii în privința adevăratului expeditor, cu atât mai mult cu cât bărbatul o curtează deschis pe Irena. Autosatisfăcut, naratorul K. își declară disponibilitățile de animal de pradă: *„Eram ca o panteră de hârtie ce trăia într-un harem: Delia, Irena, Veronica. Pe una din cadânele haremului, ca un senior, voiam s-o dau prietenului meu. [...] La celălalte două femei nu posedam decât trupurile lor de fum, cele sufletești: cele mai concrete. Cel de carne însă, brun și foșnitoare al Deliei, pe care îl aveam, voiam să-l dăruiesc"*.

Protagonistul, cinic, face considerații și asupra extraconjugalității. În opinia lui, vinovat de adulter este soțul, deoarece pozând în excelent amfitrion își împinge nevasta în brațele vizitatorului. Seducția rece, etapizată, a Veronicăi scamănă izbitor cu cea politică. Postmodern, autorul aduce permanent în discuție problematica tramelor anterioare, inoculând uneori pasaje metatextuale, dar și explicitându-și actul estetic. Naratorul demitizează

încă o dată percepția comună a lumii despre seducție, pe care o leagă indisolubil de erotism sau amor. Cu un orgoliu narcisiac, prozatorul K., o proiecție a alterității auctoriale, remarcă insolita interpretare pe care a dat-o cuceritorului, reiterând demistificarea arhetipului, dar și a propriei creații: *„Eu am scris de curând despre acest individ suspect, despre «Don Juan», dar pe mai bine de 400 de pagini eu nu am scris nimic despre seducție. El «poseda», nu «seducea». «Don Juanul» meu nu avea nici o legătură cu politicul, deci cu mecanica seducției. [...] «Don Juanul» meu era mai interesat de creație, istorie, de libertate, decât de posesie și seducție. El posedă prin creație înainte de a poseda, el creează femininul și aici, dacă vreți, este orgoliul sau noblețea lui. Aceasta Kierkegaard și Lermontov au înțeles-o primii: mecanica seducției creează feminitate. Numai Don Juanii de serie, de care mișună istoria literaturii universale, posedă vulgar în serie, toate corpurile feminine care le ies în cale. Marele Don Juan creează feminitatea, înainte de a o poseda"*. Inventariind registrul posesiunii, naratorul K. stabilește și scale ale seducției. Pe treapta inferioară, de jos, se situează Delia, care beneficiază de o animalitate erotică nerefulată, comportându-se cu ea ca un Don Juan manufacturier. Față de Irena recuzita se apropie mai mult de politic, prin cerebralitatea relației și adâncul implant realizat în psihicul femeii. Veronica, însă, este unica reprezentantă a sexului frumos, a cărei feminitate va fi *„moșită"*, maieutic, printr-un proces constant de dinamică a seducției, concentrică, pe care acest Praxiteles intelectiv o exercită asupra Galateii sale. Întocmai ca în cazul creației lui George Sand, ***Le château des Désertes***, pentru a interpreta veridic rolul unui seducător actorul trebuie să fie îndrăgostit. Identitatea dintre rol, mască, actor și realitate nu poate fi creditabilă decât în cazul suprapunerii simbiotice. Astfel, pentru a fi sigur de reușita farsei, protagonistul își propune s-o iubească pe Veronica. Abia acum este decriptat motivul pentru care femeia nu a fost portretizată până acum. Invocând pre-textul experienței lui Rogulski, ce opina că între posesie și descriere sinonimia este perfectă, naratorul, dintr-un fel de superstiție autofabricată prin romanul precedent, amână infinitival actul fizic, propunând un ludic exercițiu creativ de portretizare a femeii iubite. Parodiind toate formulele narative de până la el, naratorul se sustrage el însuși artificiului, avertizând că nu se folosește descrierea pentru autodescriere.

Între arta narativă și seducție există similitudini evidente, creatorii având abilități hermeneutice. Sinestezic, ambele se înglobează muzicii, atât romanul, cât și cucerirea, reprezentând un proces savant elaborat, cu un schelet similar simfonici: prima temă, cea secundă, reiterarea celei dintâi, un

motiv aleatoriu, scurt, o digresiune, ca substitut a trei note, apoi un laitmotiv sau un fals motiv. Totul trebuie urmat de tăcere. Aplicând strategia în cazul Veronicăi aceasta este sortită victoriei, femeia ajungând să-l caute ca însăşi. Triunghiul conjugal se lărgeşte prin apariţia unui admirator al femeii, actor mediocru, deci falsul motiv, personaj episodic, ce va fi repede abandonat. În viziunea protagonistului privirea deţine o funcţie adiacentă gândirii. Protagonistul permută constant datele ecuaţiei şi, pe măsură ce farsa prinde contur, plurivalenţa soluţiilor se diversifică. În loc să alcătuiască un cuplu cu Veronica, genetician K. o împinge înspre o variantă inferioară, cea a actorului care o curta. În schimb, mefistofelicul personaj, alcătuieşte un cuplu cu soţul acesteia, între cei doi existând o evidentă confrerie spirituală. Deconcertată, bănuindu-l chiar de valenţe homosexuale, femeia îl vizitează noaptea, dorind să elucideze misterul care îi înconjura acţiunile. Evenimentele se precipită şi rezolvă aproape banal. Veronica, *„femeia în două dimensiuni"*, idealul sexului frumos de până atunci, se metamorfozează într-o Ea oarecare, o moleculă infimă din universul celor seduse. Gestul necurtenitor al luării în posesie, după tot acest carnaval al cuceririi, este redat cu aceeaşi cerebralitate afectivă, circumscriind-o în categoria femeilor-obiect: *„Am mai mers o singură dată la Irena, unde cele două femei mă aşteptau, cosând la gherghef. Fără nici un actor în preajmă. Am stat o jumătate de oră, am luat-o pe Veronica (aşa cum vii la cineva, o cunoştinţă, pentru câteva minute, să-ţi iei pardesiul sau umbrela sau aparatul de ras sau o carte care nu-ţi aparţine sau o viitoare amantă) şi-am plecat. [...] Am ieşit, am invitat-o la o cofetărie şi apoi am făcut-o amanta mea"*. În pofida caracterizării aproape defavorabile a femeii, naratorul o declară cea mai reuşită farsă a lui, deoarece, imaginându-şi că o iubeşte, ajunge să cadă în capcana de el însuşi întinsă, adorând-o tot mai mult.

Excipitul revine, aproape circular la ideea alterităţii, deschizând potenţiale nişe narative atât spre un alt tip de scriitură, cât şi spre o altă tramă. Totul se converteşte într-o nouă farsă, deoarece singura reflectare posibilă este doar aceea a sinelui, chiar dacă este un eu al altei vârste: *„Există, cu siguranţă, undeva o oglindă care reflectă şi altceva decât pe mine însumi. Chiar dacă acest altceva nu este decât fantoma pubertăţii mele, silueta aceea mută, palidă, care contemplă cu gravitate totul"*. În descendenţa exegetului Paul Ricœur care, pornind de la etimonul latin, face distincţie între ***idem***, (definit ca o formă de *„constanţă şi fidelitate, de supravieţuire şi perpetuă afirmare"*) şi ***ipse***, (factorul care stimulează şi tolerează alteritatea), Andreea Deciu conchide: *„Identitatea narativă, susţine Ricœur, oscilează între două limite: permanenţa absolută în timp, ca suprapunere dintre **idem** şi **ipse**, şi opusul acestei permanenţe, anularea*

*totală a lui **idem** în favoarea lui **ipse**. La primul dintre aceşti poli se află caracterul, în sensul etimologic al cuvântului, ca amprentă, set de trăsături durabile ce marchează şi fac recognoscibilă identitatea unei persoane. [...] Existenţa unei persoane reale e în plină desfăşurare între rememorare şi anticipare, ceea ce face ca perspectiva narativă să fie sistematic sabotată de ignoranţa auctorială a individului. La urma urmelor, deşi definim sinele drept construct al sinelui, nu suntem integral autorii propriilor noastre autobiografii, ci ne plasăm mai curând la intersecţia dintre autor-narator-personaj".*[63]

Prin cele două romane donjuaneşti Nicolae Breban este creatorul autohton care a intuit cel mai pregnant chintesenţa seducătorului, ca hermeneut al feminităţii şi parazit sentimental, îmbinând persuasiv şi complementar teoretizarea arhetipului în numeroasele interviuri sau în volumul memorialistic, cu abilitatea practică a estetizării lui narative. Don Juanii brebanieni sunt cuceritori bicefali, ce simbiotizează strategiile ispitirii la nivel politic, un macrosistem manipulator, dar şi în plan erotic, o faţetă plurimorfă a microsistemului umanităţii.

Elegiile pariziene

„Te văd, Satan, bărbat fermecător..."

Apariţia în anul 1992 la Editura Dacia a volumului ***Elegii pariziene*** deconspiră o falie inedită a personalităţii brebaniene. Aproape necunoscut în ipostază poetică, autorul lui ***Don Juan*** continuă să şocheze. În număr de paisprezece, aflate în imediata vecinătate tematică a elegiilor rilkiene, volumul reia problematica seducţiei, accentul de insistenţă fiind permutat asupra eternei dihotomii a masculin-feminităţii, într-un melanj în care yin şi yang, Eros şi Thanatos coabitează confortabil, sub egida clasicului, dostoievskianului raport victimă-călău.

Conţinutul faptic este în vădit dezacord cu forma, dacă se ţine cont de definiţia *„de dicţionar"* a elegiei. Ciclul debutează cu ***Prima elegie, a lui Tiresias***, ce se materializează într-un anticlogiu al geloziei. Cel de-al doilea imn este închinat duelului cu propriul *ego*, printr-o autosubminare voluntară, demolatorie a dublului, ce oscilează între trădarea faţă de sine şi *spleen*. ***A treia elegie*** se converteşte într-o incursiune în subteranele memoriei, ale visului, privit ca o *„meditaţie...a idiotului care ne locuieşte"*. Poemele următoare abordează o tematică vastă, ce pornesc de la apologia farmecului, o im-postură necesară întreţinerii discursului erotic, la nostalgica evocare a tinereţii, până la planta de avocado, ale cărei calităţi sunt simţitor amplificate. ***În Elegia roţii şi a crucii, a şaptea***, dincolo de elogiile semnalate în titlu, nu

este omisă aici nici activarea prezenței Cristinei, singura entitate feminină care, mărturisește autorul în ***Confesiuni violente***, l-a înțeles și acceptat, rămânându-i mereu aproape, în pofida sporadicelor infidelități. Diferită ca modalitate estetică este ***O fabulă sau elegia a opta***, creație ce înglobează gândurile disparate ale unor persoane aparținând atât unor medii sociale, cât și unor regnuri diferite: vulpea, un hoț mărunt, curtezana, iubita unui artist, portarul, romanița filosoafă. ***Elegia locului etern*** profilează antiteza dintre două modalități antagonice de percepere a existenței, dintre opinia auctorială și vocea comunității, a celorlalți. Întrebările sunt retorice și socratice în același timp, auditoriul *„moșindu-și"* răspunsurile pe un ton obedient, școlăresc. Chestionarul acoperă o galerie tematică amplă, ce se întinde de la divergențele asupra existenței sau nonexistenței diavolului, la concepțiile asupra sexului opus, a ideii de *„acasă"*, ca topos securizant al sinelui, al visului. ***Odă mamei, celălalt talger al balanței*** este urmată contrastiv de ***Sărmanul Diavol.*** Adresarea imnică, directă, în contumacie, amintind de Hortensia Papadat-Bengescu și de ale sale scrisori, pe care Bianca Porporata le adresează în etereternitate lui Don Juan, are o recuzită oratorică, teatrală, o tonalitate amplă, creând astfel premisele instalării unui raport de pseudoinferioritate între elev și discipol. Mărturisindu-și dorința de a instaura o potențială congruență, într-o adulație deloc refulată față de o personalitate atât de complexantă, autorul nu face economie de exclamații retorice, dramatizate *in extremis*, modernizând cu perfidă comprehensibilitate, virtualele ipostaze ale personajului. Invitându-l la un dialog fraternal, în care schimbul de experiență dintre doi reprezentanți ai gintei feminine, ce aparțin unor universuri distincte, să poată fi activată benefic în contemporaneitate, eul auctorial inversează abia perceptibil raporturile dintre combatanți. Condiția terestră și atributele misoginismului, acumulate cu trudnică asiduitate, nu se vădește astfel cu nimic inferioară celei satanice. Duelul virilizant se realizează la nivelul intelectual, al personalității, minusurile maestrului fiind semnalate contrastiv și condescendent. Deși inițial sunt exhibate virtuțile malefice ale lui Satan, interlocutorul își va inocula perfid propriile calități, superlativizate, desigur, în raport cu cele ale adversarului: *„maestru necontestat al sarcasmului, eu am să te exersez în ironie, știința dedublării"*. Concesiile făcute prototipului au în vedere calitățile indubitabile ale acestuia, subminate însă de discipolul ce nu ezită să-și evidențieze permanent plusurile. O competiție similară întâlnim și în piesa lui Alexandre Dumas, ***Don Juan ou la chute d'un ange***.

A douăsprezecea elegie, a nunții ca vis, reiterează parțial modelul alegoric mioritic, al ceremonici maritale aflate sub auspiciile Thanatosului, toate amplasate în regim oniric, utilizând un ton deloc pesimist, de acceptare pasivă a destinului. Prezența paradoxului poate fi semnalată încă din primele

fraze ale penultimei creații, ***Elegia a XIII-a, a prezentului,*** care se vădește, în fond, o odă. Ea se derulează sub auspiciile aceluiași oratorism emfatic. Cumulul de funcții al suprapersonajului invocat acoperă paleta largă a contemporancității, busculând clișeele formale, într-un hedonism debordant. Virtuțile satanice sunt ridiculizate în manieră postmodernă și ipostaziate proteic: zeu inegalat în echipa de fotbal a liceului, senior ce-și arogă insolent tradiționalul drept *jus primae noctis*, Adonis, cartofor, generos, purtător de cuvânt al Adevărului, Ulysse al actualității, rege al umanității, demolator de conștiințe etc. Nu te afli în fața unei descrieri monografice a personajului mitologic, ci a unui galerii ce însumează trăsăturile psihomorale ale acestuia. Scrisă poate în descendența cultului nietzscheean al prezentului, conform opiniei Laurei Pavel[64], elegia este în aparență un antielogiu, eufemistic, alegoric, antimetafizic al Don Juanului: *„Lăsați-mă prieteni, să laud canalia, la începutul acestui / poem, și să strig în sfârșit, eroul, obiectul adulației lungii mele existențe!.../ Pe omul fermecător și suplu vreau să-l cânt / Cel ce se culcă pe-o tavă și devine plat ca argintul, în jurul lui permiteți-mi să îngrămădesc metafore, / să-l incomodez cu admirația mea gâfâitoare și lacomă / o acută nevoie de idoli mă urmărește și ce exercițiu poate fi mai înviorător decât un fals idol...?"* Rococourile stilistice atestă o imaginație mult prea debordantă, prea elaborată compozițional, pentru a putea fi bănuite, în infratext, de conformism sau rigiditate față de o manieră retorică hibridă, de tipul prozo-poemului.

Concatenarea conexiunilor dintre Nicolae Breban romancierul, dramaturgul, eseistul, publicistul sunt neechivoce, temele sale obsesive, ideile-forță fiind reduplicate și în plan poetic. Logosul (pseudo?)elegiac, frenetic, bogat în vocabule metaforizate, este prelucrat acum, într-o modalitate estetică diferită, ce prezintă anumite similitudini, din punctul de vedere al formei, cu poemele lui Saint John Perse. La fel ca în cazul lui Rogulski din ***Don Juan***, Breban redefinește arhetipul, conferindu-i, desigur alte valențe, incurabilitatea sa obsesiv-tematică făcându-se percepută și aici. Realizând un pertinent portret al seducătorului, Laura Pavel conchide: *„Și poate că eroica și masculina, în sens papinian, singurătate a propriei utopii îi este caracteristică, în cea mai mare măsură, tipul lui Dandy, a acelui «om fermecător și suplu», un aristocratic impostor de vocație; căci ce este impostura, marea impostură, decât imitarea existenței?* ***Elegia a XIII-a, a prezentului*** *transcrie tocmai această adulație descriptivă calmă, reculeasă a acestui mit viu, al actualității în curs de a se naște."*[65] Într-adevăr, această nouă apariție, hibridală, pe alocuri androginică pare a fi un emul al lordului Brummel, un elitist *dandy*, atât la nivel vestimentar, cât și fizic: *„El este frumos, are ochi albaștri, părul mătăsos și des, are mâinile mici și expresive*

ca femeile iubite de sultani, râsul, inteligent şi prezent, carnea lui este atât de fierbinte...", deşi portretistica ne dirijează mai degrabă spre un satanic zburător, cu siluetă efeminată, râs persuasiv, machiavelic, sardonic şi nociv. De altfel, tema este preluată şi într-o elegie anterioară, ***Sărmanul Diavol:*** *„Te văd, Satan, bărbat fermecător (...)/ Silueta ta subţire se profilează cu claritate între două coloane clasice, zâmbetul tău franc, bărbătesc, mă dezabuzează, îmi trimite cu putere sângele spre jugulare, în sus."* Echivalarea sau suprapunerea dintre Don Juan şi întrupările demonice a constituit una dintre temele predilecte ale literaturii din toate timpurile, din pricina atracţiei malefice şi ravagiile raptului cerebral şi fizic pe care aceştia-l exercitau asupra reprezentantelor gintei feminine.

Consangvin literar al lui Narcis, Diavolul brebanian se autocontemplă, atragând magnetic milioane de femei. Apologia postmodernist-parodică se extinde şi asupra *„mireselor Domnului,"* care văd în el un Pompier ce le salvează, cu o inconştienţă virilizantă în faţa focului, deoarece metafora combustiei nu se referă la periculozitatea incendiului, ci la forţa mistuitoare a arderii lăuntrice. El e suveranul absolut, regele şi stegarul, superlativul a tot şi a toate. Dezabuzându-l încă o dată pe Faust, al cărui mit îl consideră apus, Breban ne propune confortabila variantă a lui *„Don Juan cel limbut (...) vărul nostru primar, soldatul nepăsător şi beat, prinţul unei seri."* Într-o sarabandă walpurgică, forţa sa centrifugă ne atrage ireversibil, punându-ne parcă să declamăm retoric antifraza lui Jean Rousset: *„Mitul lui Don Juan (n)-a apus!"*

Metafora răului sau elegia a XIV-a închide ciclul, ce debuta sub auspiciile geloziei, convertindu-se într-o apologie a rivalilor, a *„bunilor inamici"*, într-o confruntare seismică între două schisme ale aceleiaşi personalităţi, între sine şi alteritate. Elogiu suprem, total, al Puterii Seducătorului, o comprehensibilitate tandră a masculinităţii, o odă a diabolic-electrizantului personaj, realizat în manieră franco-indigenă de Nicolae Breban, iată chintesenţa ***Elegiilor pariziene***.

Note

1. Nicolae Breban, ***Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftimie***, Editura DU STYLE, Bucureşti, 1994, p. 544.
2. ibidem, p. 11.
3. ibidem, p. 13.
4. ibidem, p. 14.
5. ibidem, p. 30.
6. ibidem, p. 23.
7. ibidem, p. 259.
8. ibidem, p. 290.

9. ibidem, p. 190.
10. a se vedea şi cronica noastră, ***Ipostaze ale donjuanismului în poezia şi proza brebaniană***, în *„Poesis"*, nr. 144-145, ianuarie-februarie, 2003, p. 32 şi urm.
11. Nicolae Breban, op. cit., p. 191.
12. Nicolae Breban, ***Sensul vieţii (Memorii I)***, Editura Polirom, Iaşi, 2003, colecţia „Eco-grafii", p. 25.
13. Gheorghe Glodeanu, ***Antimemoriile lui Nicolae Breban***, în *„Viaţa Românească"*, nr. 4-5, 2004, p. 40-41.
14. Nicolae Breban, ***Sensul vieţii (Memorii I)***, p. 25.
15. ibidem, p. 151.
16. ibidem, p. 168-170.
17. ibidem, p.177.
18. ibidem, p. 240.
19. ibidem, p. 241.
20. ibidem, p. 242.
21. ibidem, p. 243.
22. ibidem, p. 245.
23. Ovidiu Pecican, ***O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban.*** *Antologie de Ovidiu Pecican*, EDP-RA, Bucureşti, 1994, p. 60.
24. ibidem, p. 89.
25. Radu G. Ţeposu, ***Viaţa şi opiniile personajelor***, capitolul *Domnul cu servieta,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 191-193.
26. cf. opiniei Irinei Petraş. Vezi în acest sens *Cuvântul înainte* la ***Antimemoriile lui Grobei (Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban)*** aparţinând Laurei Pavel, EDP-RA, Bucureşti, 1997, p. 23, colecţia „Akademos"
27. XXX, ***Dicţionar analitic de opere literare româneşti.*** Coordonator şi revizie ştiinţifică Ion Pop, vol.I, A-D, Bucureşti 1998, p. 323.
28. Gabriel Dimisianu, ***Despre Don Juanul lui Breban,*** în *„România literară"*, nr. 25, 1984.
29. Mircea Iorgulescu, ***Prezent,*** capitolul *Demoni şi melancolie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p.193.
30. Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe (Eseu despre romanul românesc),*** volumul III, capitolul *Metamorfoza,* Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 190.
31. Nicolae Manolescu, ***Ia te uită ce Don Juan***, în *„România literară"*, nr. 3, 1982.
32. Marin Sorescu, ***Uşor cu pianul pe scări***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p. 64.
33. Monica Spiridon, ***Melancolia descendenţei***, capitolul *Demoni şi melancolie,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 83.
34. Mihai Ungheanu, ***Nicolae Breban-Don Juan,*** în *„Luceafărul"*, nr. 10, 1982, p. 2.
35. Ioan Groşan, ***Stilul ca personaj***, în *„Amfiteatru"*, nr. 3, 1982, p. 4.

36. Al. Piru, ***Limitele donjuanismului***, în „*Contemporanul*", nr. 20, 1982, p. 11.
37. Anton Cozma, ***Romanul românesc contemporan (1945–1985)***, I, *Realismul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 224.
38. Ioan Buduca, ***Ce e şi cu Breban ăsta ?,*** în „*Steaua*", nr. 3, 1984.
39. XXX, ***Romanul românesc în interviuri (o istorie autobiografică)***. Antologie, sinteze bibliografice şi indice de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol.I, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 437.
40. Cornel Ungureanu, ***Proza românească de azi***, vol.I, capitolul *Cucerirea tradiţiei*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 597.
41. Val Condurache, ***Fantezii critice***, Editura Junimea, Iaşi 1983, p. 99.
42. Mihai Dinu Gheorghe, ***Un mediator al amorului***, în „*Viaţa Românească*", nr.7, 1982, p. 66-67.
43. Ion Pecie, ***Romancierul în faţa oglinzii***, capitolul *Don Juan sau fals tratat de vânătoare*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 68.
44. Dim. Păcurariu, ***Teme, motive, mituri şi metamorfoza lor***, capitolul *Don Juan şi donjuanismul sau despre naşterea şi moartea unui mit*, Editura Albatros, Bucureşti, 1990, p. 171.
45. Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** volulmul I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 475.
46. Laura Pavel, ***Antimemoriile lui Grobei (Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban)***. Cuvânt înainte de Irina Petraş, EDP-RA, Bucureşti, 1997, p. 36, colecţia „Akademos".
47. XXX, ***Dicţionarul scriitorilor români***, A-C. Coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995, p. 376.
48. Salvatore Battaglia, ***Mitografia personajului***. Traducere de Alexandru George, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 413.
49. Vladimir Jankélévich, ***Ironia***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p.10.
50. Monica Spiridon, ***Melancolia descendenţei.*** *O perspectivă asupra memoriei generice a literaturii*. Ediţia a II-a, Editura Polirom, 2000, colecţia „Collegium", p. 113 şi urm.
51. ibidem, p. 114.
52. José Ortega y Gasset, ***Meditaţii despre Don Quijote (gânduri despre roman)***. Traducere, prefaţă, note şi tabel cronologic de Andrei Ionescu, Editura Univers, Bucureşti, 1967, p.40.
53. Andreea Deciu, ***Nostalgiile identităţii***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 121.
54. Nicolae Breban, ***Confesiuni violente,*** p.187.
55. idem, ***Sensul vieţii***, ed. cit., p. 337.
56. Laura Pavel, op.cit., p.199.
57. Charles Badouin, ***Psychanalyse de l'art***, Félix Alcan, Paris, 1929, p.
58. Nicolae Breban, ***Confesiuni violente***, p.123.
59. idem, ***Sensul vieţii***, p. 240.

60. Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, ed. cit., p. 677.
61. Ovidiu Pecican, op. cit., p. 113 şi urm.
62. Jean Ricardou, ***Noi probleme ale romanului***. În româneşte de Liana şi Valentin Atanasiu, prefaţă de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 32-98.
63. Gonzalo Torrente Ballester, ***Don Juan***. Traducere, prefaţă şi note de Mianda Cioba, Editura Univers, Bucureşti, 2000. Argumentele principale aduse de prozator se axează, în primul rând, pe sterilitatea personajului. Pornind de la această premisă, autorul demonstrează că motivul pentru care femeile îl urmăresc cu asiduitate nu este faptul că le-a fost infidel, ci pentru că le-a înşelat orizontul de aşteptare sexual, aducându-le în starea de transă senzuală şi apoi abandonându-le, din pricina impotenţei. De aceea, profilactic şi compensativ, acesta le permite... să-l asasineze după fiecare aventură eşuată.
64. Andreea Deciu, op. cit., p. 19 şi urm.
65. Laura Pavel, op. cit., p. 132.
66. ibidem, p.133.

Abordări poetice

Marin Sorescu: homo faber/homo ludens

Exegeta Maria-Ana Tupan[1] îl circumscrie pe Marin Sorescu deconstructivismului, din pricina apetenței pentru pastișarea miturilor, dar și a formulelor estetice conservatoare. George Sorescu, însă, este de părere că autorul *„nu versifică mitul. Luate din aria clasicismului antic, modelele mitice și reale se constituie doar în imaginare puncte de reper. Regresia eului creator, în acest caz, nu vizează «veacul de aur», ca la precursori. Noile ipostaze au un caracter demitizant. Prinse în centurile destinului, vechile simboluri capătă la el noi semnificații"*[2]. Tentația ludică a re-creării lumii, surprinderea momentului Genezei într-un mimotext parodic, fac din Adam, așa cum se întâmplase anterior cu Jupiter, un ins cu veleități distributive, de seducător virtual, ale cărui latențe nu pot fi încartiruite nici măcar de singularitatea Evei în rai. Poemul ***Adam*** debutează cu pre-textul biblic, ce semnalează solitudinea bărbatului căruia îi este oferită ca remediu o tovarășă. Eugen Simion, analizând poezia, opinează că *„Mitul erotic al izgonirii din paradis, care a inspirat biblioteci întregi de exegeze serioase, este explicat în deriziune prin insațiabilitatea erotică a primului bărbat.*[3]*"* Reprezentantul unic al masculinității își arogă veleități demiurgice, fiind mim și rival al creatorului, căruia i se substituie, într-un proces de geneză continuă, în măsură să-i satisfacă distributivitatea sardanapalică. Deși inițial imitarea actului biblic este înglobată ariei hazardului, descoperirea inconștientă a prerogativelor dumnezeiești, alocate lui temporar, îl conduce pe Adam înspre o *„eternă reîntoarcere"*, o confecționare de clone feminine, de surogate activate spontan *„de câte ori Eva oficială/ Se întoarce cu spatele,/ Sau pleca la piață după aur, smirnă și tămâie,/ Adam scotea la lumină o nouă cadână/ Din haremul lui intercostal"*. Proliferarea femeilor din luxuriantul marsupiu adamic este generată așadar, fie de repudierea consortului, Eva fiind parcimonioasă în etalarea nurilor sexuali fie, din contră, paradoxal, de absența acesteia, subliniind ideea că, indiferent de context, bărbatul primordial reușește să găscască motivații persuasive sinelui

pentru descătușări hormonale. Metafora izgonirii din paradis bagatelizează mitul creației, dar aduce o ipostază nouă variantei biblice, actantul exilului edenic fiind bărbatul, nu Eva.

Jongleria ludică a vocabulelor și semanticii, conferă originalitate textului, care se derobează platitudinilor clasicizante, dinamitând semantica arhetipală. Nerezistând ispitei prolificității erotice cotidiene, Adam este sancționat de creator, *„sictirit dumnezeiește"* și expulzat din paradis. Vina, satirică și disculpatorie, este circumscrisă sferei postmodernismului pastișant: *„l-a izgonit din rai/ Pentru suprarealism."*

Arhcul adamic pare a se reîncarna în mantia seducătorului mitic. Publicată în volumul ***Astfel***, poezia ***Don Juan*** problematizează, fals gnomic, repartiția demografică. Varianta erosului kierkegaardian, cerebral, al unui *homo faber* senzorial, este reinterpretată în acest text, care melanjează lirismul subiectiv, ce camuflează în subsidiar metonimia masculinității și apetența ei pentru harem, ca tară genetică, deja explicitată adamic, cu cel obiectiv, ca substitut al divinității mistificate. Întocmai ca la Stendhal sau Camil Petrescu, *„dragostea este un proces de autosugestie"*, care se face, angrenând scenarii intelectuale. Mitologia albă derridiană poate fi permutată panoplici feminității. Marin Sorescu nu eludează, ci păstrează coordonatele seducătorului anteic, ale cărui strategii de cucerire se axau pe o rețetă unică, validată în timp prin reiterări infinitivale: *„Când o dragoste/ La care lucram mai demult/ Mi-a reușit, / Atunci o trec pe curat/ Pe inima altei femei"*. Poetul recurge la metafora scriiturii, care presupune o similitudine din punctul de vedere al proteismului, simbiotizând Don Juanul clasic cu acela al ideilor. Veritabil mistagog, Don Juan vede în inechitabila balanță demografică, ce contabilizează un număr mai mare de femei, un paliativ al distributivității senzoriale masculine, un adjuvant de factură divină. Feminitatea este redusă, ca într-un panoptic ginofob, la *„un mare număr de ciorne"*, apte să furnizeze hermeneutului erotic, variante poliedrale ale hedonismului.

Crenguța Gânscă remarcă în studiul ***Opera lui Marin Sorescu*** *„o încercare de a ieși din tiparul mitic, o revoltă împotriva acestor* ***pattern****-uri ce se repetă fatal"*, ușor perceptibilă și în cel de-al doilea poem consacrat personajului arhetipal, ***Don Juan*** *(După ce le-a mâncat tone de ruj...)*, inclus în volumul ***Tușiți***. Hiperbola, prezentă încă din incipitul liric, amplifică valențele epicurce ale personajului legendar, prin pastișa satirică, ce gliscază înspre travestirea burlescă. Autorul parodiază și aici cortegiul clasic al urmăritoarelor donjuanești, cavalcadă vindicativă ce are ca obiect recuperarca onoarei pierdutc, dar și sancționarea culpabilului. Stratagemele conservatoare sunt recuperate prin prisma contemporaneității, într-o mascaradă aservită *kitsch*-ului. Înșelarea expectanțelor determină un

profilactic proces de cosmetizare cotidiană, în care şoricioaica este totodată şi antidot. Marin Sorescu se converteşte într-un constant demolator al tarelor feminităţii, fiind ridiculizate aici tendinţele narcisiace de cuantificare a nurilor, în faţa oglinzii. Ritualul aşteptării comportă ajustări estetice, şoricioaica fiind repartizată atât în zonele erogene, cât şi în cele definitorii pentru reprezentantele sexului frumos. Etalându-şi ostentativ farmecele, femeile demarează cruciada căutării.

Toposul securizant al lui Don Juan îl constituie biblioteca, spinii misogini ai autorului reliefându-se şi în acest context. Ca exponent al contemporancităţii, acesta substituie *plăcerea senzorială*, cu aceea a *textului*. Femeile nu intuiesc că nu au de-a face cu o rivală, cu un *cine*, ci cu un *ce*, metamorfozat în cadână pluricefală, biblioteca. Întocmai ca eroul lui Max Frisch, însetat de absolutul formelor pure, geometrice, cel al lui Marin Sorescu preferă tovărăşia intelectivă a cărţilor, într-o dorinţă de recuperare parodică a valorilor perene: *„Nu mai mângâie decât ediţii rare, / Cel mult broaşte,/ Niciuna decât parfumul budoarelor,/ Praful de pe antici/ I se pare mult mai rafinat."* Don Juanul livresc se eschivează obligaţiilor incumbate de portretul mitic, jucând o farsă tragică, femeilor complotiste. Autorul se racordează astfel viziunilor occidentale, care ne prezintă un seducător obosit, devirilizat, care preferă valorile spiritului ancestralei cuantificări a gintei feminine.

Ca *„şoarece de bibliotecă"*, Don Juan este singurul care se sustrage ritualicei otrăviri cu şoricioaică, în pofida jocului lingvistic evasiomonimic, deoarece biblioteca este un topos sacral, necontaminat de pervertirea cu morb feminin, ca urmare a nefrecventării acesteia. În schimb, soţii devin victime bicefale ale consoartelor. Aura lor tragică, de încornoraţi, este asezonată cu tributul thanatic, replică a scenariului arhetipal, bărbaţii fiind sancţionaţi în momentul în care, adiacent, îşi exercită atribuţiile matrimoniale, *„din greşeală"*. Angrenat în hora ideatică livrescă, sustras donquijotesc realităţii, Don Juan, cuprins de cecitatea oferită de noua lui pasiune, nu vede *„-n fereastra bibliotecii/ Cum zilnic este înmormântat un soţ iubitor,/ Mort la datorie,/ În timp ce-şi sărută soţia/ Din greşeală."*

Parabolă ironică a deconstrucţiei mitice, poezia soresciană se sustrage permanent clişeelor demonetizate, propunând alternativa farsei, a re-creării, în registru parodic, a lumii ficţionale. În studiul ***Poezia unei generaţii*** universitarul clujean Ion Pop diagnostichează estetica soresciană: *„Continuând o tradiţie exemplar ilustrată în lirica românească, de la G. Topârceanu la Adrian Maniu, Urmuz şi mişcarea de avangardă, poetul propune o viziune eliberată de orice prejudecăţi asupra poeziei. Între elegie şi caricatură, artele sale poetice se integrează perfect în structura de o marcată originalitate a întregii sale creaţii.*[5]"

Ion Vădan - Don Juan în provincie

Deşi doar volumul apărut în anul 1996 este denumit ***Don Juan în provincie***, o mare parte a liricii vădaniene este bântuită de spectrul seducătorului mitic. Demersul pare periculos la nivel cerebral, riscul contaminării psiho-senzoriale, epidermiologice, cu morb donjuanesc creând, din start, premisele conturării unui pact de factură satanic-machiavelică. Propedeutica ademenirii, ca adjuvant teoretic al erotologiei, la care lectorul-spectator este invitat să participe, constituie o nouă tentativă de încarcerare a lui Don Juan *în* şi *printre* vocabule. În prefaţa tomului ***Scrisori către Edith Södergran***, exegetul Laurenţiu Ulici semnalează interferenţa dintre registrul gnomic, cel romantic, sentimental şi *„fragmentaritatea excursului biografic, mai drept spus cu alternanţa interior-exterior menită să fixeze identitatea eului liric în alteritatea lumii din jur. Ce rezultă e o poezie a «eternei reîntoarceri» din certitudinea (plicticoasă) a* ***istoriei hic et nunc*** *în ambiguitatea (excitantă sau măcar incitantă) a vinovăţiei genetice pe care poetul o evocă repetat şi frumos în cărţile din urmă după ce, la începuturi, o intuise fulgurant. [...] În fond, Ion Vădan transmite emoţia întâlnirii de gradul trei dintre două realităţi (identităţi) care, împreună locuind, trăiesc totuşi separat: lumea (aici Provincia, minuţios descoperită imagistic) şi Eu (aici poetul cu vinovăţia sa genetică, minuţios acoperită reflexiv).*[6]"

În literatura română avem de-a face cu cea de-a doua excomunicare a cuceritorului în provincie, anteitatea revenindu-i lui Gib I. Mihăescu, cel care în ***Don Juanii de Mârşani*** a tentat o sub-urbanizare a prototipului. Neterminată, piesa reprezintă însă un *fiasco* ideatic, dar şi compoziţional. Invitaţia empatică este realizată *par procuration*, prin intermediul moto-ului lui Raymond Jean, pre-text anticipativ, care avertizează asupra faptului că, între timp, s-a produs o metamorfoză perceptivă şi situaţională, personificatoare, că scriitura este cea care a preluat şi şi-a arogat toate valenţele seducătoare: *„Şi textul, noul amant,/ noul Dionis, e chemat/ la dragoste,/ ca şi la moarte,/ construindu-se şi totodată/ consumându-se."* În manieră postmodernă, deconstructivistă, jocul secund se consolidează prin încercarea celui prim. Stilizarea recuperării demitizante angrenează manihеismul disjuncţiilor şi complementarităţilor, situate sub semnul lui Ianus, al androginului şi al creatorului orfic. Eros şi Thanatos se melanjează într-un construct al zbaterii pe loc, într-o coridă a rivalităţilor.

Culpabilitatea lui M. Teste impune, de la început o dihotomică, eufonică, barthes-iană asonanţă între *„iubirea"* textului şi *„plăcerea"* lui. Capcanele scriiturii sunt prezente încă din poezia ***Impact***, printr-o aparentă cuminţenie a infinitivelor, aproape impersonalizate, (*„a scrie"*, *„a iubi"*),

aerând cuvintele, dându-le o nouă respirație, un nou suflu, în care *deja-zisul* începe să-și propage lamentabila damnare. Puțin altfel. Puțin *à rebours*. Mult arghezian, lasciv-sordid, un autodafe epurat al descuamării, al des-compunerii indescriptabile a eroului, până la încarcerarea lui pergamentată[7].

Blasfemia demitizantă a motivului, care oscilează între modernism și postmodernism, nu exclude narcisismul actului auctorial. Dedublarea sau poate chiar suprapunerea simbiotică a alterității peste crochiul *praxis*-ului donjuanesc, într-un pact(pseudo)autenticist, plin de capcane metaforizante, conduc lectorul spre un alt fel de „*jurnal al seducătorului*". Prezumția de nevinovăție, de inocență vădaniană, nu poate fi prelevată acestui creator de *brainstorming*-uri voluntare. El provoacă mereu, alegând nu calea „*versului de dragoste*", ci a celui erotic, antipudibond, mustind de un hedonism exhibatoriu, purulent și maladiv aproape. Invazia carnalului, a carnasierului biologic, convertită în neologisme francofone, puțin desuete, pregătesc manejul în care cei trei - Don Juan, „*Narcis înecat în propriu-i scris*" și autorul, figuri ale alterității, vor evolua într-un potpuriu egotist, într-o triadă a trăirismului. Parodia se răsfrânge și asupra poeziei ***Jurnal***. După ce Marin Sorescu l-a transformat pe celebrul seducător în șoarece de bibliotecă, iar Max Frisch l-a claustrat într-un turn, pentru a se putea dedica în voie studiului geometriei, Ion Vădan se decide la rându-i să-și intelectualizeze personajul convertindu-l, (fără ca *imbroglio*-ul să fie exclus), într-un hipervirilizat filolog-poet, „*Don Juan/ scriind cu neruşinare poeme de dragoste/ Substituind ardoarea trupului tânăr/ cu răcoarea cernelii.*" Într-un astfel de context femeile haremului donjuanesc nu pot prinde decât conturul metamorfozat al „*Doamnelor Texte*", nurii lor clasici fiind înlocuiți *in integrum* semnelor de punctuație ori celor diacritice. Abia acum sunt perceptibile raporturile dostoievskiene, interșanjabile, seducătorul fiind sedus, iar învingătorul învins.

În poeziile următoare prezența onomastică și fizică a cuceritorului este eludată, autorul permițându-și o distanțare de maestru, după asimilarea propedeuticii erotice, pentru a evolua pe cont propriu. Intitulată deconcertant ***Romanța***, (incumbând lectorului o potențială atitudine retractilă, sacerdotală a epicureului), creația aduce la rampă un alt personaj, pe Ea, *La Femme Géante*, dar nu femeia-subiect al pasiunii, ci doar obiect al ei. Astfel, femeia vădaniană, cu abilități de felină senzorială, constituie o prelungire a actului scriiturii, o compensație reparatorie a istovitorului travaliu auctorial, situându-se la granița dintre virtual și oniric. Imaginea livrescă nu poate deține decât veleități de bachantă-gheișă, o perfectă doamnă a orgiilor spasmodice.

Substituirea este din nou activată în ***Pact***, („*Să scrii sub amenințarea cu moartea/ singura ta iubire să fie cuvintele*"), unde alternanța persoanelor gramaticale creează un joc al aparențelor și esențelor. Alexandru Pintescu, în

postfața volumului, semnalează alteritatea manihcică a creatorului, glisarea thanatică înspre *ek-stazie*, ca urmare a melanjului dintre orfic și satanic: *„Dacă seducția orfică vorbește cu glasul divinității, seducția erotică vorbește cu acela al teluricului, ambele ipostaze ale Binelui și ale Răului, (aparent mefient, în fond), neputând vieții una fără cealaltă, se condiționează reciproc (în acest sens se pronunță necontradictoriu Soloviov, Evdokimov, Berdiaev, Șestov, marii mistici ruși). Poetul este cel care sesizează în permanență vocea Celuilalt, el tânjește după proteismul iconoclast al lui Don Juan, tot așa după cum acesta din urmă caută adevărul absolut în iubire și tânjește, chiar inconștient, după asceza Creației veritabile. Lupta între Creație și procreație este precum lupta lui Iacob cu Îngerul, ori lupta pe care veritabilul poet o duce cu încarnările obsesiilor sale.*[8]" Demitizarea persiflatorie este evidentă în ***Ultimul text***, poezie care închide ciclul, un act voluntar de bagatelizare a prototipului: *„Ultimul text/ Don· Juan/ pe o piatră lipsită de măreție/ cu numele tău.*" Dar morbul donjuanesc subjugă și poeziile următoare, reunite sub titlul ***Amor enorm.*** Pare că asistăm la o recuperare motivică, o plagiere voluntară a predecesorilor, precum și a principalelor atribute cu care seducătorul a fost ornat de-a lungul veacurilor.

Paradigma donjuanismului este transplantată acum pe teritoriu galic. După ritualul mortuar operat în ***Ultimul text,*** Pandora vădaniană ridică simbolic cripta Infernului, pentru a-l descoperi (re-descoperi) pe *„adevăratul Don Juan"*, cel validat de către Ramiro de Maeztu. Noul seducător are harul lui Praxiteles de a trezi la viață Galateele regatului său imaginar, este un hermeneut al feminității, un geolog care activează latențe indelebile. Influențe baudelaire-iene pot fi percepute în ***Lupta cu îngerul***, poezie care pregătește terenul expansiunilor viitoare. Solitudinea donjuanească a acestui *„ascet al tăcerii"* survine ulterior, ca o alt fel de pedeapsă, ca un substitut al Comandorului din scenariul arhetipal. Conspirația ne-cuvântării, pe care damnatul erotismului trebuie să o suporte cu stoicism, dau personajului o încărcătură dramatică. Este momentul în care dihotomia, oximoronul și asociațiile aproape pleonastice irump torentic: *„Trădător trădat/ de propriile manevre vei sta singur/ în fața oglinzii și vei plânge/ pe resentimentele eșuate.*" Înfierarea culpabilului continuă și în ***Elegie cu Don Juan***, în care eroul, ostracizat, urmărit sarabandic de cele 1003 femei, este mitraliat cu invective auctoriale, protejat în parte doar de edificiul de tăcere în care a fost nevoit să se autoexileze.

Adresarea imnică, directă, în contumacie, pe care doar imaginația o poate estompa, amintește de lirismul Hortensiei Papadat-Bengescu și de ale sale scrisori adresate în eternitate de către Bianca Porporata, eroina bovarică, inocent-cabotină, ce-și propune, obedientă, să ia lecții de seducție de la

cuceritorul mitic. Abia în ***Himnos*** Don Juan reuşeşte să capete cumul de funcţii, fiind atât pacient, cât şi chirurg-diagnostician al plăcerii disperate. ***Don Juan în provincie*** reprezintă doar o falie din memoriul de activitate al seducătorului, cea în care protagonistul îşi poate permite mezalianţe umantoponimice. El este deţinătorul unic al secretelor feminine, doar el are capacitatea de a transforma puritatea în lascivitate, de a metamorfoza orice entitate care se apropie de sfera sa de influenţă: *„Numai tu cunoşti îndurarea/ dispreţul înşelătorului/ Nopţile tale nu se întorc niciodată/ la aceleaşi ruine şi stârvuri."*

În ***Iubirea din subterană*** *„Don Juan ţine un discurs despre dragoste"*, ipostază care-l apropie de viziunea lui Michel de Ghelderode din ***Don Juan sau amanţii himerici***. De această dată valenţele sale sunt didacticiste, eroul fiind înconjurat de discipolii care iau notiţe, întocmai ca Gardianul din piesa lui Tudor Mazilu, la cursurile propedeutice ale erosului. Duplicitara invocare a maestrului este prezentă şi în ***Raport***, unde autorul semnalează, aproape birocratic, mercenarului erotic, pierderea *„tratatului de etică a amorului"*. Datorită acestei aparente carenţe, contemporanilor nu le rămân decât îndemnurile generaţiei Flowers power, pe care, în absenţa acelui manual după care se ghidau până acum aleatoriu, sunt nevoiţi să le urmeze cu pseudostoicism: *„ne iubim enorm cum ne taie capul/ prin camere sordide de hotel/ pe iarba fragedă din grădinile publice"*. Odată găsit acest surogat viabil, care detronează clasicul cod al onoarei afective cavalereşti, instituind libertatea carnalului, a indicibilului, ba chiar antipudibonderia, autorului nu-i rămâne decât gestul repudiant, al descotorosirii de *magister*, trimiterea lui în neantul solitudinii: *„stăpân absolut pe scîrba de tine însuţi/ îţi ordon să mori în singurătate"*. Debarasarea spirituală nu este însă perenă, contaminarea cu morb donjuanesc vădindu-se incurabilă din nou, atât în ***Arta ademenirii***, (imposibilă fără acest suveran al seducţiei), cât şi în ***Scrisori din infern***, tributare poemului lui Baudelaire. Imaginea suprarealistă a celor 1003 femei populează habitatul demonic. Dacă în drama lui Christian Dietrich-Grabbe asistam la întâlnirea dintre Don Juan şi Faust, Ion Vădan ne-o aduce în prim-plan pe Margareta. ***Rechizitoriul*** intentat acestui *„Putred Orfeu Don Juan"*, înglobează vocabule circumscrise esteticii urâtului şi naturalismului, abulia personajului legendar, devirilizarea acestuia, parodia unui cuceritor aflat în plin proces de disoluţie, de des-compunere a paliativelor arhetipale, devorat de Moarte şi Solitudine. Ridiculizarea miticului personaj este reiterată în ***Destin minor***, unde, atins de *spleen*, de parazitivismul social şi de infuzia tehnicismului, *(„asculţi în căşti muzică")*, Don Juan pare a avea o soartă similară lui Ahasverus: *„în faţa morţii eşti singur/ cu mâinile goale: / nu ai cu ce semna de primire."* ***Iluminare*** aduce sugestia unui *„Don Juan de hârtie"*, un

paria zdrenţuit, care încearcă, în van, să-şi re-compună aura mitică. Persuasiunea prin logos pare încă viabilă, personajul, epicureu, cinic şi dezabuzat lăsând încă în urmă o stivă de cadavre erotice. Simpla lui prezenţă antrenează o isterie sexuală, femeile renunţând la tabuurile conservatoare şi etalându-şi exhibator, în piaţa publică, nurii. Veritabil sultan în internatul de fete, Don Juan este iniţiatorul proteic, hermeneutul senzualităţii virginale: *„este el pezevenghiul ubicuu/ saltul mortal în prima dragoste."* Întocmai ca în cazul lui Marin Sorescu, personajului i se propune refugiul compensativ, de Don Juan al ideilor, de serv obedient al panopticului livresc, de perpetuu mutant al palingenezei textului.

Poetica donjuanismului vădanian, cu erotisme rafinate, luxuriante, conferă prototipului variante insolite, în care elogiul se îmbină cu ironia, iar vocabulele, încărcate de combustie semantică, orgiastic-lascive, nu camuflează nici pe departe vulcanica alteritate a scriitorului. Invariantele prelevate din paradigma donjuanismului vădanian diagnostichează simptomele emacierii personajului, care devine din ce în ce mai mult o copie malformată a alterităţii.

Nicolae Ţone –sub semnul androginului:
nicolae magnificul/ dona juana

Numele lui Nicolae Ţone este legat indisolubil de Editura Vinea şi de Institutul pentru Cercetarea Avangardei Româneşti şi Europene. Recunoscându-şi filiaţia faţă de estetica suprarealistă, vocea sa lirică este inconfundabilă în arena literară contemporană. Nicolae Magnificul, alături de Dona Juana sunt două entităţi complementare, simbiotice, androginice, care se devorează reciproc, printr-o augmentantă combustie afectivă şi carnală. *„eu nicolae magnificul îndrăgostitul masochistul duba neagră/ care adună nevăzătorii oraşului"* propune viziuni funambuleşti ale lumii, pe care o des-compune şi apoi reconstruieşte halucinant. Exacerbarea ego-ismului irumpe torentic, într-o butaforie (pseudo)narcisiacă, angrenând supape ale hedonismului. Maniheismul androginic, un yin-yang melanjat alchimic este perceptibil în ***eu deghizat în femeie capodopera cu elice icarul predestinat.*** De sorginte blecheriană, întâmplările acestei *irealităţi imediate* consubstanţializează onirisme, un imaginar guvernat de Eros, dar aflat sub auspiciile implacabilei şi infatigabilei Morţi. Fraternala dona Juana, dotată dihotomic cu un sân roşu şi unul negru, este metafora albă, palimpsestul suculent care cimentează actul creator. Unirea, cvasimistică, axată pe decupaje şi translări psihosomatice, se metamorfozează într-o tentativă de asimilare

a stării androginice. Erosul este descuamat de învelişul exterior, epidermic, devenind un geolog al sangvinităţii. Schimbul epistolar între cei doi, îmbracă forma unor incandescente invocaţii mistice, iradiante.[9]

Într-un interviu acordat lui Viorel Savin, autorul mărturiseşte: *„Eu recunosc, cu bucurie, că mama poeziei mele este avangardistă şi, mai cu seamă suprarealistă.[10]"* Importante sunt şi confesiunile lui Nicolae Ţone despre ***nicolae magnificul***, volum ce i-a adus consacrarea, ceea ce-l determină să-şi repudieze tomurile anterioare, fiind de părere că acesta reprezintă prima lui carte: *„**nicolae magnificul**, o, titlul buclucaş şi în bună parte înşelător! Foarte înşelător chiar! Căci nicolae magnificul este, evident, alături de **dona juana** (a se citi neapărat dona huana!), numele personajului principal al cărţii. Oricât de mult aş dori eu să epatez, să bulversez comoditatea confraţilor, să bombardez, la propriu, cu «haroganţa» (direct de la Vaché citire, netrecut prin Gellu Naum!) mea insolită, hardughia ce-şi zice sat literar, un lucru este limpede: între autorul acestei cărţi şi personajele acestei cărţi sunt oarece diferenţe. Aşa că îi liniştesc pe nevrozaţi de impertinenţa mea: Nicolae Ţone nu este neapărat **nicolae magnificul**. Sau viţeversa: **nicolae magnificul** nu este chiar Nicolae Ţone. Pur şi simplu pentru că povestea cărţii mele se petrece - în cea mai mare parte a ei, în Moarte. Nu întâmplător, de altfel, unul dintre cele mai eclatante versuri de aici este tocmai acesta: «am uitat că sînt mort şi-am început să rîd».[11]"*

nicolae magnificul este o carte a arderii erotice, a combustiei interiorităţii, hrănită permanent prin incantaţii imnice adresate dublului său, dona juana, cuceritori egotişti, care-şi sunt suficienţi lor înşeşi, reducând umanitatea la propriul lor alcov, zămislind – nu copii, ci opere. Nicolae Ţone calchiază, nu rareori, versuri ale confraţilor, scheletul trecutului propulsând idei insolite. Moartea se metamorfozează în *irealitate imediată*, asumată constant, ca regat orfic şi oniric, imperiul thanatic conferind propensiuni benefice erosului. ***sînt îmbrăcat în piele de drac şi urlu sălbatic*** configurează o ardere a alterităţii, care se vede devorată suprarealist, coşmaresc, naturalist, parcă sub impactul dicteului automat. Dona Juana este hermeneutul tranchilităţii, agentul profilactic al epurării descompunerii, *alma mater* a creaţiei: *„dona juana mă spală de viermi cu mîinile albe şi viermii sînt vii/ cu maţele roşii şi lungi/ ay dona juana dă-mi să sug laptele cald din sînul tău negru/ şi din sînul tău roşu."* În ***amănunte din viaţa de zi cu zi din viaţa de zi cu zi şi din vis a magnificului nicolae (V)***, personajul este imaginat ca un savant care elaborează un *„tratat despre ştiinţa morţii şi a învierii"*, actul scrierii fiind străbătut de fulguraţii arghezience. Travaliul sisific al conceperii şi conceptualizării estetice beneficiază de pergamentul dermatologic al donei juana, un substitut al papirusului de odinioară. Abandonarea teluricului este

relevată printr-o decapitare simbolică, ce marchează detaşarea de concret şi intrarea ritualică în lumea Ideii. Femeia pare a avea veleităţi de solomonar în ***iisus reînviat pe patine de fosfor picioroange de lux***, unde-şi exhibă antipudibond nurii dezgoliţi, pentru a ieşi în întâmpinarea forţelor meteorologice dezlănţuite: *„dona juana se dezbracă de rochii şi iese goală în ploaie dezvirginează/ şuvoiul dement cu sînul ei negru şi sînul ei roşu"*. Criticul Geo Vasile în cronica ***dona juana şi imaginificul său cavaler***, analizând textura tomului, opinează: *„Venind din culisele unei lungi serii de aezi orfici şi orfevri, doctoranzi în erotologie, goliarzi şi menestreli ai libertăţii contorsionate şi imaginifice, Nicolae Imaginificul este soldatul propriei poezii întrupate în personajul trinitar dona juana.[...] Rescriind în cheie personală cele* ***11 elegii*** *nichitiene, frazând arborescent şi muzical cronica iubirii de moarte şi reînviere,* ***id est*** *dona juana, Nicolae Ţone face proba unui flux energetic şi mitopoetic de mare rafinament. Nevrotic şi mediumnic, stilul poetului, din delectări morbide şi palinodii, ajunge la soluţia finală a poeziei: autoimolarea.*[12]*"*

Văzută ca o *„Beatrice totalitară eroto-thanatică, canon de libertate, dramă şi expiere*[13]*"*, dona juana încurajează apetenţa lui nicolae magnificul pentru distributivitate, *un praxis* al Don Juanului clasic, prin autoproliferare, o reproducere proteică, suprarealistă. Geografia tradiţională este abolită, înlocuită cu imaginile topografice ale corpului feminin. Îngemănarea senzorială dintre cei doi, unirea mistic-spiritualizată, naşte monştri carnasieri, livreşti, virilizaţi de dubla stilizare: eşafodajul lui teoretic este transplantat uterului feminin, Ideile cunoscând astfel o venire pe lume simbiotică, duală. Femeia este o oglindă a alterităţii, un hibrid marsupial nu numai sexual, dar şi intelectual în ***amănunte din viaţa de zi şi din vis a magnificului nicolae (VIII)***: *„dona juana mă priveşte cu încîntare se aşează tîmplă şi coapsă lîngă/ tîmpla şi coapsa mea"*, *„dona juana splendidă îmi învaţă paginile negre pe dinafară"*. Derogările de la matematica tradiţională presupune alţi calculi, axaţi pe permutări binare, ce înglobează sinele, Dona Juana şi capodopera, într-o dinamică erotică orgiastică, hedonistă: *„poezia mea rămîne gravidă cu fiinţa ta/ carnea mea rămîne gravidă cu carnea ta/ ochii mei dezvirginează irişii tăi raiul meu copulează raiul tău/"*, *„două trepanaţii puternice poezie plus poezie eu plus eu plus/dona juana plus vorbirea lui dumnezeu/ minus la puterea infinit rezultă încrucişare prodigioasă"*. Zodia lui Morfeu, visul, constituie o prelungire compensatorie şi complementară a stării de veghe. Decupajele de realitate sunt supuse unei imagologii abracadabrante, de saltimbanc ce transgresează telurul. Dona Juana reprezintă atât surogatul, cât şi panoplia ce reuneşte, prin cumul de funcţii, ipostazele feminităţii: *„ay ay dona juana fiica mea măicuţa mea"*.

Excesul, hiperponderabilitatea erosului implică, ***de ziua eclipsei***, descuamări ale epiteliului, copulări suprarealiste, în lipsa ţesutului conjunctiv: *„dona juana nu mai are din prea multă dragoste pentru mine/ nici măcar pielea pe ea/ mă iubeşte direct cu globulele albe şi globulele roşii mă îmbrăţişează cu măduva oaselor"*. Dumnezeirea este una abstrasă, toposul fiind monocord, infernul, guvernat incontestabil de diavol. Vizualizarea ritualică macabră a propriei imolări, printr-o regizare empatică a scenariului funerar este supusă maniheicelor, antiteticelor disjuncţii aparenţă/esenţă, faţă/ revers, afirmaţie/negaţie, mitizare/demitizare în poemul ***pe catafalc cu cei mai frumoşi cei mai graşi viermi din lume în piept***.

Ipostaza intelectuală a femeii este vizibilă şi în ***dona juana către nicolae magnificul (I)***, prima abordare de acest gen din literatura română. Avem astfel un tom bifonic, care înglobează viziunile adiacente ale protagoniştilor, estetica erosului convulsiv, percepută congruent de cei doi. Dona Juana nu-l seduce decât pe Nicolae Magnificul, entitate complementare, inoculând astfel în subsidiar ideea posesiunii unului multiplu, printr-o reducere fantastă a masculinităţii la un singur exponent. Ludicul este şi el cerebralizat, sub forma unui alegoric joc de şah, în care Dona Juana refuză dumnezeirea ca partener, alegându-l pe Nicolae Magnificul. Falusul acestuia reprezintă epicentrul de susţinere al sinelui: *„Eu nu joc şah cu sexul lui dumnezeu ci cu sexul tău eu de el mă sprijin/ când vine taifunul din japonia când vine noaptea din china şi din america"*. Dona juana pare a fi o creatură extraumană, carnasieră, canibalică. Ea nu este tributară alimentaţiei telurice, elementele vitale, apa şi hrana, fiind înlocuite cu falii din fiinţa bărbatului adulat. Virtualizarea ceremonici maritale nu constituie decât un substitut thanatic. Exterioritatea îi percepe unicitatea, dar ea nu se dăruieşte decât unului multiplu. Totul se metamorfozează în incendiare metafore erotice. Până şi diavolul *„are în permanenţă/ enorme organe genitale în flăcări"*, printr-o augmentare proboscidiană a afinităţilor lui orgiastice. Kafkian, ***nicolae magnificul către dona juana (I)***, se metamorfozează într-un pantagruelic falus, element definitoriu al sinelui, surogat compensator al nondistributivităţii de până acum. Necrofilic, Dona Juana este invitată la o ultimă împreunare *„cu trupul meu mort transformat/ într-un imens organ sexual bărbătesc"*. Angrenând un dialog fictiv cu divinitatea în poemul ***încep pe mine însumi să mă beau şi pe mine însumi să mă mănînc***, eroul îşi descoperă el însuşi valenţe demiurgice, generate de prezenţa talismanului orfic, Dona Juana. Prin imolarea întregului univers, învesmântarea acestuia în lutul primordial, poetul descoperă ritmurile primordiale, ancestrale, simbioza cu Gheea, metaforă şi preludiu thanatic. ***şi dacă dumnezeu e femeie*** impune dilematica ardoare a căutării, a exploatării hermeneutice a feminităţii: *„şi dacă dumnezeu e numai*

femeie/ năzuința mea după jumătatea perfectă e semn de declin/ sau semn de-nviere/ sînt înlănțuit de femeia spirit de femeia gînd de femeia lumină/ și deopotrivă de femeia de carne de femeia trăznet de femeia/ amurg de femeia noapte de femeia infern". Devorarea canibalică a Donei Juana reprezintă nu un proces de dislocare, de sciziune a alterității ei, ci o proliferare a sentimentelor, o mutație profilactică deci.

Poem de-ncheiere la cartea/moartea asta foarte frumoasă insinuează nu o expiere, ci o re-naștere orfică, proteică, situată sub semnul unui masochism afectiv, intelectual, carnal, apt să germineze Capodopera. Dansul ritualic al femeii, coregrafie inculcată țesutului conjunctiv, *(„dona juana joacă îndrăgostită cu saboții de piatră-n picioare/ ciuleandra pe pielea mea")* contrabalansează o conciliere cu divinitatea, re-găsită, dar și exaltarea femeii-sumă, gheișă și habitat sacral. Dorința de moarte, paradoxal, generează profilaxia ei. Itinerariul erotismului intelectualizat realizat de Nicolae Țone, indelebil, substituie imaginea arhetipală a seducătorului cu aceea, medievistă și antică, a fidelității monocorde, activată în prezența dublului senzorial și cognitiv, Dona Juana, devenită ea însăși, muză unicefală, refractară distributivității. Analizând volumul, exegetul Mircea A. Diaconu investighează încărcătura semantică a acestuia: *„Nicolae Magnificul este cartea unui personaj, dublu vizionar al autorului, care se autodevorează cu masochism și voluptate, prin intermediul unui imaginar fantast și funambulesc, având în centru trupul emblematic al donei juana, imagine monadică a unei lumi, întrupare a unei cosmogonii care unește contrariile, fiind totul: partea și întregul, ideea și forma, transcendența și imanența.[...] Imnuri închinate orgiasticului, poeziile acestea fac din* ***nicolae magnificul*** *un poet al sfâșierii, pentru care orgiasticul și ritualicul au semnificația cunoașterii mistice.*[4]*"*

1. Note

2. Maria-Ana Tupan, ***Marin Sorescu și deconstructivismul***, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1995, p. 40.
3. George Sorescu, ***Colocvii în grădina Hesperidelor***, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2002, p. 96.
4. Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, I, (Ediția a doua revăzută și completată), Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 279.
5. Crenguța Gânscă, ***Opera lui Marin Sorescu***, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, colecția „Deschideri", Seria Teorie literară, p. 38.
6. Ion Pop, ***Poezia unei generații***, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 311 și urm.

7. Laurenţiu Ulici, în prefaţa la Ion Vădan, ***Scrisori către Edith Södergran***, I, Cuvânt înainte de Laurenţiu Ulici, Postfaţă: Alexandru Pintescu, Editura Vinea, Bucureşti, 1999, p.6 şi urm.
8. O bună parte a analizei se regăseşte în cronica noastră ***Ion Vădan - Don Juan în provincie***, *„Poesis"*, nr. 141-142-143, 2002, (10-11-12), p. 25.
9. Alexandru Pintescu în postfaţă la Ion Vădan, op. cit., vol II, p. 288.
10. a se vedea în acest sens şi cronica noastră, ***Manualul de literatură – didactică a poeticului/ panoplie a Erosului/ Thanatosului***, în *„Nord Literar"*, anul III, nr. 6 (25), iunie, 2005.
11. Viorel Savin, fragment din interviul ***„... Tzara trebuie asumat cu tot cu limba, în poezia, în cultura română"***, publicat în revista *„Cartea"*, an II, nr. 7-8 (17-18), iulie-august, 2002.
12. Nicolae Ţone, fragment dintr-un *„interviu acordat lui Marian Drăghici şi publicat cu mult prea multe croşete şi interviuri redacţionale, care au făcut în parte de nerecunoscut textul iniţial, în* ***Ziua literară****, nr. 33, 23-29 dec., 2002, p. 2."* Textul este reluat în ***Manualul de literatură***. Carte alcătuită de Daniel Bănulescu, Prefaţă: Alex. Ştefănescu, Postfaţă: Horia Gârbea, Ediţie îngrijită de Nicolae Ţone, Editura Vinea, Bucureşti, 2004, p. 438.
13. Geo Vasile, ***dona juana şi imaginificul său cavaler***, *„Contemporanul"*, an XI, nr. 41 (541), 25 oct., 2001, p. 5.
14. ibidem, p. 6.
15. Mircea A. Diaconu, ***Un tratat despre ştiinţa morţii şi a reînvierii***, *„Convorbiri literare"*, februarie, 2002.

CORNEL UNGUREANU

Titlul propune două paliere de abordare a unei teme enorm de vaste, care a stimulat gândirea din ultimele veacuri nu doar a poeților, dramaturgilor, esteticienilor, ci și a filosofilor, compozitorilor, unii geniali, inițiatori ai unor direcții neobișnuit de fertile în cultura modernă și postmodernă, alții doar lideri a unor cercetări sociologice de amploare. În finalul secolului al XX-lea, violent erotizat prin imagine, prezența lui Don Juan se multiplică. Și fără îndoială că atunci când autoarea ne anunță, chiar din titlu, că ne propune *„o analiză a fenomenului autohton"* putem pricepe că nimeni și nimic nu ilustrează globalizarea cu ilustrul personaj, prezent în jumătate din producția mondială de filme: și în cele de la Hollywood, dar și în cele indiene sau irakiene, japoneze sau daneze. Personaj de tracțiune de mare forță, Don Juan trage după el în istoria literaturii alte serii de vedete, unele cu rol minuscul în istoria romanului, a povestirii, a dramei, altele, dezvoltând pe mii de pagini istorii senzaționale. Unele emancipate sau degradate prin film, publicistică delirantă, altele recuperate prin aliațele kitsch-ului. Așa că, pornind de la imaginea tradițională a lui Don Juan personaj, am putea scrie istoria literaturii spaniole sau franceze, malteze, japoneze sau tunguse, centraleuropene sau românești. Sau îl putem studia temeinic pe Nicolae Filimon și pe Liviu Rebreanu, pe Nicolae Velea sau pe Sorin Titel pornind de la ... donjuanii din cărțile lor. Dar dacă autoarea ne propune *„o analiză a fenomenului autohton"*, înseamnă că și-a ales un drum legat doar de o parte a donjuanismului.

Un drum la care autoarea nu a plecat fără un ghid de încredere. Încă din prima pagină a lucrării – din admirabila introducere – suntem preveniți că în biblioteca Teatrului Dramatic din Baia Mare există o colecție Don Juan, în care monumentala operă a lui Gendarme de Bevotte, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romamantisme*, Paris, 1906 nu e doar o mostră de bibliofilie, o frumoasă ilustrare a comorilor păstrate cu onoare de instituțiile

culturale provinciale, ci şi o carte seducătoare, demnă de a fi citită cu fişele alături (cu creionul în mână!) la o sută de ani de la apariţie. Indispensabilă a fost, ne atrage atenţia autoarea, lucrarea coordonată de Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, 1999. Sunt puse alături două lucrări monumentale, una de la începutul secolului al XX-lea, alta de la sfârşitul lui: două instrumente de lucru fundamentale pentru cercetarea tematică a donjuanismului. Şi de realizarea a unui tablou al absenţelor româneşti din numitele cărţi. Cărţi care, monumentale, ar fi trebuit să se ocupe şi de momentul românesc – de ilustrarea românească – a lui Don Juan.

Desigur, pentru cercetătorul străin, chiar francez, România este exprimată mai degrabă prin Dracula decât prin Don Juan. Teritoriu de trecere, de contact, uneori punte, altcori fisură între civilizaţii, România nu a devenit vizibilă în Europa prin rafinamentul seducătorilor; prin talentul de a da relaţiei masculin-feminin o atitudine benignă sau malignă. Aşa că, după cum bine observă autoarea, chiar în dicţionarul din 1999, coordonat de Pierre Brunel, românii sunt priviţi cu neîncredere. Şi atunci când sunt totuşi prezenţi, operele lor sunt citite parţial şi fără insistenţe deosebite. Şi precizează autoarea: „*Deoarece lucrarea de faţă îşi propune surprinderea variantelor autohtone alocate legendarului personaj, atunci când s-a considerat necesar, am făcut trimitere la studiul nostru anterior, care analizează ipostaze donjuaneşti în literatura universală, insistând frecvent asupra comparaţiilor dintre operele româneşti şi cele occidentale, semnalând gradul de înrudire, reiterarea scenariului arhetipal, abaterile de la acesta dar, în special inovaţiile aduse de către scriitorii noştri.*"

„*Studiul anterior*" numit de autoare nu înseamnă doar cele două cărţi alocate fenomenului. Trebuie adăugată activitatea publicistică, participarea la fenomenul cultural prin recenzii, cronici literare, articole consacrate literaturii de azi, cărţilor care definesc un perimetru al geografiei spirituale/literare. Prezenţa în viaţa imediată a literaturii nu este lipsită de semnificaţii şi – credem – de riscuri: a-l aşeza pe Ion Vădan între literaţii demni de atenţia unei teze de doctorat, a-i confisca pe Nicolae Ţone sau pe Eugen Curta într-o dezbatere pe teme universitare mi se par îndrăzneli şi riscuri ale unui critic dornic de solidarizări şi cu argumentele unui comparatism capabil de înnobilări excesive.

Şi chiar dacă titlurile de capitole se nasc sub zodia excesului (*Don Juan în oglinda criticii. Reflectări ale mitului în literatura universală*, *Estetica donjuanismului autohton*, *Perioada postbelică*, *Reconversia mitului*) nu putem să nu subliniem apelul la autori şi la opere pe care istoriile literare, curente le-au ocolit sau le-au trecut cu vederea. Costache Negruzzi, Radu Ionescu, C. D. Aricescu sunt recuperaţi cu imaginaţie şi talent, mai puţin B. P. Hasdeu, unde bibliografia Mircea Eliade sau chiar Lev Tolstoi putea deschide drumuri noi spre înţelegerea seducătorului hasdeian. Interesant, cu pagini în întregime citabile este subcapitolul consacrat *Strategiilor de seducţie feminine în proza fantastică a lui I. L. Caragiale*. M-aş fi aşteptat ca autoarea să dezvolte subcapitolul consacrat Hortensiei Papadat-Bengescu în care există, totuşi, multe observaţii subtile. Merită o atenţie deosebită comparaţia cu „*tehnica tainei*" din opera lui Mateiu Caragiale: „*Întocmai ca Mateiu I. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu se dovedeşte o apologetă a tainei, misterele epice nefiind elucidate volitiv, deşi personajul narator are această posibilitate, pentru a potenţa suspansul şi ambiguitatea, prelungind imaginaţia în afara sferei livreşti.*"

Observăm că, dincolo de estetica donjuanismului autohton, există multe observaţii utile criticului literar. Mă mai bucură că nu a extins analizele consacrate lui Victor Eftimiu şi nici cele consacrate lui Ion Minulescu, autori care popularizează donjuanismul frivol într-o literatură facilă, de succes între cele două războaie mondiale.

Paginile cele mai importante ale lucrării, cele care pun în valoare vocaţia comparatistă, dar şi vocaţia analitică a d-rei Daniela Sitar-Tăut sunt cele legate de cărţile/ opera lui Nicolae Breban. Dacă observăm că romanului *Pândă şi seducţie* îi sunt dedicate 14 pagini, iar Elegiilor pariziene 6, putem ajunge la concluzia că ne aflăm între cele mai amănunţite studii consacrate prozatorului din Maramureş. Autoarea nu ignoră nici opera memorialistică a scriitorului, căruia îi acordă o încredere nestărmurită, nici raporturilor prozatorului cu critica literară. Poeziile lui Nicolae Breban, privite cu circumspecţie de recenzenţi – sunt recuperate cu grijă, pentru a nu sminti nimic din peisajul paradisiac al operei brebaniene. Rând pe rând, elegiile sunt recitite cu adoraţia cu care, odinioară, prozatorul convertit îl citea pe Rilke, evident model şi pe Nichita Stănescu, prieten congenital. În

finalul tezei asistăm la această încheiere triumfală: „*Metafora răului sau Elegia a XIV-a închide ciclul, ce debuta sub auspiciile geloziei, convertindu-se într-o apologie a rivalilor, a bunilor inamici, într-o confruntare seismică între două schisme ale aceleiaşi personalităţi, între sine şi alteritate. Elogiu suprem, total, al Pururi Seducătorului, o comprehensibilitate tandră a masculinităţii, o odă a diabolic-electrizantului personaj, realizat într-o manieră franco-indigenă de Nicolae Breban, iată chintesenţa Elegiilor pariziene.*"

E fraza care încheie lucrarea – romanul eseu al autoarei. Şi dacă mai adăugăm performanţa unei bibliografii care adună teancuri/ mormane de cărţi, publicaţii, studii, dicţionare putem numi voinţa de cuprindere a autoarei, bucuria de a înmagazina istorii, cărţi, documente, mitologii, de a evoca opere uitate, dispărute de multa vreme din peisajul actualităţii locale.

CONSTANTIN CUBLEŞAN

Unul dintre cei mai populari eroi literari (şi nu numai), prezenţi pe toate meridianele lumii, şi din totdeauna, este, fără îndoială, Don Juan, indiferent de onomastica sub care a fost consemnat, în varii creaţii şi în varii limbi, căci donjuanismul, înţeles ca atitudine, ca metehnă sau virtute masculină în demersurile cuceritoare de inimi sensibile, este un fenomen propriu speciei noastre umane. Avem de a face cu o tipologie universală, în ciuda faptului că brevetul european, ca să zic aşa, este acreditat spaniolului Tirso de Molina (1585-1648), care a semnat una din cele 400 de piese realizate (din care ni s-au păstrat doar vreo 80), sub titlul ***El Burlador de Sevilla***, ceea ce s-ar traduce, aproximativ, prin ***Batjocoritorul*** sau ***Amăgitorul din Sevilla***, înfăţişând aventurile amoroase, pline de turpitudine, ale lui Don Juan Tenorio care, după ce înşeală profitor o sumedenie de femei, este pedepsit în final, oarecum apoteotic, fantastic în orice caz, de statuia unuia dintre taţi, ucis într-o

situație limită, care învie și îl trage după el în Infern pe erotomanul fără scrupule, acolo unde își merită cu adevărat locul, dacă e să ne luăm după preceptele moralei creștine. De atunci încoace personajul a reapărut în numeroase variante, in opere de cele mai diverse facturi, bucurându-se de interesul scriitorilor, compozitorilor, pictorilor, sculptorilor ș.a., care, fiecare a adăugat profilului acestuia propria interpretare, fără a devia prea mult de la schema arhetipală, anume aceea ce s-ar cuprinde în dictonul: după faptă și răsplată.

Asemenea... înșelători de inimi vom întâlni însă, mai mult sau mai puțin încadrabili acestei scheme, in toate culturile lumii, din antichitate până în zilele noastre, ilustrând în fapt un anume comportament – sentimental ori numai biologic – colorat, firește, in specificul temperamental local, național, ca și cu elementele proprii diverselor curente, școli sau tendințe artistice. Pe această temă s-au scris de-a lungul vremii ample studii analitice, s-au alcătuit dicționare, s-au purtat dezbateri de idei, totul într-o exultanță de erudiție, într-o paradă enciclopedică, dar în care nimeni și niciodată nu a avut și nu va avea ultimul cuvânt de exhaustivitate. Sub acest semn se înscrie și demersul d-rei Daniela Sitar-Tăut, o amplă cercetare intitulată ***Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton***, constituind teza de doctorat a domnici sale, pe tărâm filologic.

Din capul locului trebuie să remarcăm pozitiv două lucruri. Mai întâi că se fixează pe orizonturile, destul de largi, ale literaturii române, în care tocmai lipsește o astfel de sinteza, de atare anvergură. Și apoi faptul că abordarea se face din perspectivă estetică, și nu poetică, ceea ce dă excursului o anume largheță în urmărirea factologică a diverselor subiecte care ilustrează tema. Unghiul de abordare poetic ar fi obligat-o pe autoare prea mult la conceptualizări, teoretizări și căutări de sisteme structurale în care să fie clasificat materialul, ceea ce ar fi făcut discursul critic mai sec și poate mai rigid. Dimpotrivă, perspectiva estetică a analizei operate, îi îngăduie reflectarea, contemplarea, valorizarea trăsăturilor specifice fiecărei opere în parte, căutând mereu semnificațiile ideatice, umane, ale creațiilor supuse analizei. Și totul cu mijloacele metodei de investigare comparatistă, cea mai potrivită în asemenea cazuri.

Lucrarea d-rei Daniela Sitar-Tăut se structurează pe două mari secțiuni: prima, reprezentând un soi de sinoptic al reflectării mitului, zice domnia sa, în literatura universală, privită din perspectiva receptării

critice a lui Don Juan, nu doar utilă, ci şi absolut necesară în deschiderea discuţiei: cea de-a doua, este organizată la rându-i pe trei trepte de cercetare: cea intitulată ***Pionierii donjuanismului indigen***, în care se opreşte asupra imaginii seducătorului în mitologia populară, apoi în scrierile lui Costache Negruzzi, Radu Ionescu, C.D. Aricescu, B.P. Hasdeu ş.a., urmând ca în cea de-a doua secţiune să se ocupe de ***Epoca marilor clasici***, cu o etapă de tranziţie, până la ***Perioada interbelică***, luând aici în dezbatere opere de I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Victor Eftimu, Gib. I. Mihăescu, ion Minulescu, Mateiu I. Caragiale, Ion Călugăru etc., pentru ca în cea din urmă secţiune să abordeze ***Perioada postbelică***, denunţând ***reconversia mitului***. Se opreşte astfel asupra eroilor, aparţinând tipologici lui Don Juan, din creaţiile unor Radu Stanca, Paul Everac, Teodor Mazilu, Al. Sever, precum şi a unor abordări poetice: Marin Sorescu, Ion Vădan, Nicolae Ţone ş. a., intercalând apoi un amplu studiu asupra operei romaneşti a lui Nicolae Breban, pornind, evident, de la romanul ***Don Juan*** al acestuia, cu extindere la ***Pândă şi seducţie***, la trilogia ***Amfitrion***, cu un suport din mărturisirile scriitorului din volumul de ***Memorii***, unde însuşi îşi teoretizează *„maladia incurabilă a apetenţei irefutabile pentru sexul frumos."* O abordare cuprinzătoare a temei propuse drept obiect de cercetare, într-o cuprindere cu tendinţe de monumentalitate, organizată riguros şi utilizând o bibliografie impresionantă.

Interesantă şi lucrativă mi se pare disocierea pe care o face autoarea, pe trepte de nuanţare, între categoriile cuceritorului, a *dandy*-ului, a seducătorului, a amantului (profesionist), a arivistului erotic etc., faţete particularizante ale fenomenului donjuanesc propriu-zis. Toate acestea – ne informează autoarea – se cifrează la peste 4000 de *„variante şi invariante"* ale temei, atât în literatură, cât şi în muzică, cinematografie, artele plastice, pe care însăşi le-a identificat din 1998, după cum precizează în ***Introducere***. Analiza *fenomenului autohton* se dovedeşte a fi, în acest caz, *„o falie a crochiului donjuanesc, una din multele posibile"*.

Pentru identificarea şi particularizarea diverselor ipostaze donjuaneşti, ale nenumăraţilor eroi literari (şi nu numai), Daniela Sitar-Tăut face un adevărat sinoptic critic în capitolul ce deschide discuţia, apelând la nume dintre cele mai prestigioase ale comparatismului mondial, ale unor critici şi istorici de mare marcă, într-o schemă de ridicare cartografică – îngăduită-mi fie această formulare – a detaliilor

semnificative, în variante tipologice, ale donjuanismului. Aşa, bunăoară, Gregorio Marañon, abordând legenda lui Don Juan, trece peste rădăcinile ei naţionale, vorbind de o structură duală a acesteia, ce include pe de o parte, *„bărbatul fascinant ce seduce femeile şi le părăseşte"*, iar pe de alta, un substrat religios, pe coordonatele moralei creştine; José Ortega Y Gasset vede în bărbatul seducător *„un prototip inferior, trivializat, care îşi satisface cotidian norma de erotism"*; pentru Denis de Rougement reprezintă corifeul malefic, *„prototipul negativ, simbol al întunecării şi ticăloşiei"*, în vreme ce Andrei Pleşu vede în el eroul unei „tragice infidelităţi", pe când Julius Evola consideră că *„personajul este o victimă a gintei feminine"* ş.a.m.d. Glosarea pe tema donjuanismului, utilizând comentariile critice ale unor varii exegeţi, din varii spaţii literare şi din timpi istorici diferiţi, constituie un studiu ce poate primi, într-o eventuală, nu prea mare amplificare, statutul unui studiu de sine stătător, de un real folos în domeniul comparatisticii româneşti.

Trecând la cercetarea propriu-zisă a temei, aşa cum se oglindeşte ea în literatura autohtonă, Daniela Sitar-Tăut, ne avertizează că *„generosul mit al lui Don Juan constituie un fecund rezervor ideatic"*, pe care îşi propune, temerar, să ni-l releve, într-un demers analitic de rafinată decantare comparatistă. Domnia sa acordă în debutul acestuia o atenţie aparte mitului erotic al Zburătorului, prezent în folclor, ca şi în literatura cultă, vorbind despre *„funcţia erotologică"* duală, dublă a personajului fantastic, anume de *„iniţierea sexuală, de provocare şi de întreţinere a apetitului senzorial,"* pe temeiul căreia se crede îndreptăţită a indica aici circumscrierea motivului arhaic al cuceritorului.

Trecând la literatura cultă, un prim popas îl face zăbovind asupra nuvelei ***Zoe*** de Costache Negruzzi, de factura romantică, în care, de fapt, avem - consideră domnia sa – primul portret al seducătorului din proza românească. Vor urma referiri detaliate la ***Don Juanii de Bucureşti***, romanul din 1861-1862 al lui Radu Ionescu, în care se nuanţează dandysmul, ca fenomen donjuanesc, ***Misterele căsătoriei*** de C. D. Aricescu, ce propune *„un amant profesionist"*, în vreme ce Bolintineanu creează în Manoil *„un tip bizar (...), un cuceritor arivist"*, pentru ca B. P. Hasdeu, în controversatul său roman, în epocă, să creioneze, în personajul Todiriţă, un Don Juan *„kierkegaardian şi mefistofelic"*, într-o literatură română aflată doar la început. Mergând mai departe, vede în ***Moş Nechifor Coţcariul***, al lui Ion Creangă, *„un cuceritor rural"*, iar în Lică Sămădăul din ***Moara cu noroc*** al lui Ioan Slavici *„un manipulator*

de conştiinţe"; în prozele lui I.L. Caragiale sunt identificate „*variante ale fantasticului ironic*" ş.a.m.d.

Literatura interbelică se dovedeşte mult mai atractivă prin complexitatea ei şi mult mai bogată în reprezentările tipologice donjuaneşti, autoarea studiului având astfel posibilitatea întreprinderii unor subtile analize privind opere de Hortensia Papadat-Bengescu (***Lui Don Juan în eternitate...***, unde eroina, Bianca Porporata, „*devine prima Dona Juana a literaturii române*"), Mircea Eliade (***Isabel şi apele diavolului***, ***Huliganii*** – aici eroul „*practică erotismul cu sportivitate*"), Duiliu Zamfirescu (***Anna*** – „*protagonistul acumulând atributele unui don Juan de factură byroniană*"), Victor Eftimiu, Gib I. Mihăescu (***Don Juan de Mârşani***), Ion Minulescu (***Amantul anonim***, ***Manechinul sentimental***) ş.a.m.d. După cum lesne se poate observa, avem de a face cu o traversare a istoriei noastre literare pe firul tematic al donjuanismului. De aceea şi putem considera studiul ca unul monografic, acestuia nelipsindu-i ici perspectiva istorică de tratare, nici cea diacronică, dar înainte de toate unghiul comparatist oferă autoarei un unghi amplu de deschidere spre universalitate – pe această coordonată tematică - a literaturii române pe parcursul ei evolutiv. Ancorarea în actualitate, din final, şi mai ales amplul capitol consacrat lui Nicolae Breban, creează, în totul, certitudinea unui lucru făcut temeinic, bine articulat teoretic, alcătuit din radiografii particulare ce se leagă creator într-o urmărire critică dinamică, oferind astfel o sinteză redutabilă asupra fenomenului donjuanesc în literatura română. Tocmai de aceea, în ideea finalizării studiului într-o carte, îmi îngădui câteva sugestii de împlinire. I-aş recomanda, bunăoară, şa nu omită atenţiei nuvela lui Nicolae Filimon, ***Nenorocirile unui slujnicar***, în care Mitică Râmătorian, ce face parte dintr-o societate secretă a slujnicarilor, recrutaţi dintre „*gentilomii de mahala*", urmează cu străşnicie programul confreriei, ce impune ca pentru acceptarea în tagmă, „*mai întâi de toate să facă amor cu slujnicele, să suspine neîncetat pentru dânsele şi să sufere de multe ori asprimea gerului, ploaia şi alte calamităţi, ca să poată conversa o jumătate de oră cu prea iubita sa slujnică în budoarul ei cel parfumat cu estract de ceapă şi usturoi.*" Aş mai recomanda, din zilele noastre, romanul ***Edith*** de Petru Popescu (apărut la noi în 1994), a cărei eroină, în felul ei o mare cucerritoare de bărbaţi, practicând prostituţia, oferă suportul patologic interesant al unei Dona Juana de sorginte tragică. Şi exemple s-ar mai putea adăuga, desigur, fără vreo ambiţie de

exhaustivitate. Aş mai propune să reflecteze asupra utilizării sintagmelor generice de tipul: *bengestian, vădanian* ş.a., care mi se par a forţa nu neapărat limbajul critic, cât mai ales româna în sine. Dar, e o simplă opinie. Apoi, mi-ar fi plăcut să fie conceput un capitol final de sinteză asupra coordonatelor particulare marcante ale tipologiei româneşti a donjuanismului, care se regăsesc, de altfel, punctate de-a lungul demersului exegetic, dar un atare capitol ar fi făcut dovada elocventă nu doar a realelor capacităţi analitice, ci şi posibilităţile sale de sinteză, impunând imaginea deplină a unui critic de-acum format şi sigur pe verdictele judecăţilor sale de valoare, cum, în fapt, şi este. O altă sugestie ar fi, în vederea pregătirii pentru tipar, să detaşeze capitolul alocat lui Nicolae Breban care, cu minime adăugiri referitoare la întreaga creaţie romanescă a acestuia, ar putea constitui el însuşi o carte de tot interesul.

Studiul ***Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton***, recomandă cu prisosinţă o voce autentică în comparatismul românesc actual, o personalitate formată, stăpână pe un limbaj critic modern, pe o modalitate de abordare proprie a unei asemenea teme de anvergură, reuşind să construiască, fără ezitare, o monografie de amploare, asupra circulaţiei la noi a uneia dintre temele de cea mai mare extindere universală: donjuanismul.

IOSIF CHEIE-PANTEA

Nu atât ineditul temei sau măcar noutatea ei deosebită sunt argumentele forte ale demersului exegetic realizat de d-ra Daniela Sitar-Tăut, ci amploarea şi complexitatea investigaţiei critice, curajul intelectual de a aborda un fenomen de veche şi largă circulaţie în cultura şi literatura lumii. Căci Don Juan nu este pur şi simplu eroul unei opere, fie ea şi celebră, ci un personaj cu valoare arhetipală, un mit ce a generat în timp donjuanismul, fenomen care, ca şi donqiijotismul bunăoară, reprezintă o categorie spirituală ce ţine de matricea profundă a omenescului, fapt ce-i garantează perenitatea şi bogăţia infinită a manifestărilor. Prin urmare, ne găsim în faţa unui proiect foarte ambiţios,

pentru realizarea căruia autoarea – o spun din capul locului – posedă calităţile intelectuale necesare. O demonstrează cele două variante editoriale axate pe problematica esteticii donjuanismului, ***Don Juan – mitografia unui personaj***, Editura Universităţii de Nord, baia Mare, 2003 şi ***Don Juan – O mitografie a seducţiei***, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004.

Studiile acestea urmăresc metamorfozele lui Don Juan, paradigmele acţionale şi proteismul său în literatura şi cultura universală, Daniela Sitar-Tăut constatând mari lacune în dicţionarele şi exegeza occidentală privind prezenţa personajului în literatura română, ceea ce a determinat-o să-şi extindă cercetările şi să includă în proiect masiva abordare a donjuanismului în spaţiul literar românesc, adică tocmai obiectul tezei de faţă. Desigur, o viziune asupra donjuanismului în literatura română ar fi de neconceput fără perspectiva evoluţiei sale în plan universal, adică stabilirea trăsăturilor esenţiale ce definesc profilul legendarului seducător, imaginea sa profund contradictorie şi de aceea dificil de fixat într-o formulă. Autoarea reţine, ca dovadă, două modele concurente ale strategiilor ispitirii, un Don Juan într-o dublă ipostază, modelul iberic, acreditat de exegetul spaniol Ramiro de Maeztu, dar şi „*falsul Don Juan*", cel al Nordului romantic, opus fundamental celui dintâi. Mai mult, observă cercetătoarea, Ramiro de Maeztu ignoră unele calităţi ale eroului, precum forţa de seducţie cerebrală, pe care autoarea, o identifică, de exemplu, în nuvela lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu, ***Micuţa***. De fapt, un tablou complet al armelor de seducţie din panoplia donjuanescă reclamă studiul autorilor care l-au imortalizat pe celebrul seducător din literatura universală (Tirso de Molina, Zorilla, Molière, Goldoni etc.), dar şi a exegeţilor care au contribuit la cunoaşterea şi aprofundarea mitului (Ramiro de Maeztu, Gregorio Marañon, Ortega y Gasset, Denis de Rougement, Otto Rank, Max Frisch etc.) Daniela Sitar-Tăut evocă si contribuţiile autohtone (G. Călinescu, Mihai Moroianu, Dim. Păcurariu, Monica Spiridon), mai puţin spectaculoase însă, cu excepţia, poate, a Monicăi Spiridon.

Aşadar, după ce stabileşte coordonatele şi parametrii afirmării în universalitate a personajului, fără să piardă din vedere şi destinul său în muzică, filozofie sau cinematografie, autoarea trece la obiectivul propriu-zis al demersului său exegetic: ***Estetica donjuanismului. O analiză a fenomenului autohton***. Fenomenul este urmărit diacronic,

începând cu perioada de pionierat, apoi epoca marilor clasici, etapa interbelică şi cea contemporană.

În primul rând autoarea constată interesul fecund manifestat, în întreaga istorie a literaturii române, faţă de mitul lui Don Juan, chiar dacă nu întotdeauna, în perioada de pionierat îndeosebi, personajul apare în profilul său autentic: *„Deşi catalogaţi drept Don Juani* – scrie Daniela Sitar-Tăut – *eroii acestei vârste de pionierat au ca actant fizic şi moral, tipologia dandy-ului sau a simplului arivist erotic.*" Cu alte cuvinte, suntem avertizaţi asupra riscului de a pune sub acelaşi numitor personaje ce aparţin unor tipuri umane diferite. Deşi aparenţa induce impresia că avem de a face cu un Don Juan, la o analiză mai atentă ne dăm seama că un personaj dintr-o operă oarecare este mai degrabă *„un Casanova, un dandy sau un seducător.*" Pentru a preveni o astfel de confuzie, autoarea circumscrie cu fineţe profilurile fiecăruia din tipurile aparţinătoare acestei constelaţii.

Trebuie subliniat faptul că, în viziunea Danielei Sitar-Tăut, donjuanismul românesc nu este un surogat al celui european, scriitorii români nu numai că sunt sincroni cu cei europeni, dar câteodată îi devansează chiar. Un singur exemplu spre edificare: în piesa ***Amantul anonim***, ca şi în poezia ***Sinuciderea lui Don Juan***, Ion Minulescu *„prefigurează tendinţe pe care nu le vom regăsi decât peste câteva decenii în opere ale literaturii universale.*" Dacă Victor Eftimiu, de pildă, produce o sinteză a donjuanismului absorbind influenţe străine uşor de identificat, ion Minulescu, în schimb, e un precursor al lui Max Frisch, prin relevarea lui Don Juan ca personaj unic, fără rival.

Metoda comparatistă funcţionează eficient pe întreaga întindere a exegezei, nu doar în raportările la literatura universală, dar şi în conexiunile stabilite în interiorul literaturii române, cum ar fi analogia dintre ***Don Juanii de Bucureşti*** de Radu Ionescu şi ***Craii de Curtea-Veche***, romanul lui Mateiu Caragiale, apropierile dintre Don Juanul lui Tudor Mazilu şi Marin Sorescu etc. Pe lângă faptul că autoarea explorează proza, dramaturgia şi poezia românească, oferindu-ne o istorie sui generis a literaturii din perspectiva afirmării donjuanismului, Daniela Sitar-Tăut nu ocoleşte nici sursele adiacente, apte să completeze şi adâncească viziunea, precum, în cazul lui Mateiu Caragiale, corespondenţa cu N. A. Boicescu sau, la capitolul despre N. Breban, exploatarea reflecţiilor din memorialistica autorului.

Daniela Sitar-Tăut ni se dezvăluie în această teză un cercetător serios, informat până aproape de exhaustivitate în domeniul ei de interes, o fină analistă a textului literar, cu vocația sintezei, rar întâlnită la tinerii din generația ei.

GHEORGHE GLODEANU

Într-o perioadă de demitizări continue, în plină epocă postmodernă, Daniela Sitar-Tăut a avut curajul să meargă împotriva curentului şi să îşi aleagă ca subiect al investigațiilor sale tocmai un personaj mitic, Don Juan. În funcție de epocă şi de ideologia literară, acesta a cunoscut numeroase metamorfoze, dezvăluindu-şi caracterul proteic. Amplu studiu de sinteză, ***Estetica donjuanismului*** îmbină cu talent criteriul diacronic cu cel sincronic, raportându-se constant la opere majore ale literaturii române şi universale şi încercând să jalonez paradigmele acționale ale controversatului personaj. Concluziile reunite în teza de doctorat au fost precedate de cercetări ample, concretizate într-o lucrare de licență (***Don Juan – mitografia unui personaj***) şi două variante editoriale (***Don Juan – mitografia unui personaj***, respectiv ***Don Juan – o mitografie a seducției***). Publicate în 2003 şi 2004, cele două cărți reconstituiau profilul spiritual al proteicului personaj în literatura universală. Demersul a constituit un exercițiu critic necesar, dar a relevat şi imposibilitatea abordării exhaustive a fenomenului. Încă din 1998, Daniela Sitar-Tăut a identificat peste 4000 de variante ale temei, atât în literatură, cât şi în muzică, cinematografie, artele plastice. Caracterul exhaustiv al temei a determinat-o pe autoare să se oprească, de această dată, „doar" la analiza fenomenului autohton, extrem de bine reprezentat şi el. În plus, ea are meritul de a aborda o tema destul de ignorată de critica literară românească. Lucrarea de față surprinde variantele autohtone consacrate miticului personaj, dar atunci când este necesar, se fac numeroase trimiteri şi la opere majore ale literaturii universale. Demersul comparativ devine un pretext pentru realizarea unui dialog fertil între culturi, semnalându-se gradul de înrudire şi abaterile de la scenariul arhetipal, precum şi inovațiile aduse de către scriitorii români. În ordonarea unui material ce tinde către exhaustivitate,

de un real folos s-a dovedit monumentala lucrare coordonată de Pierre Brunel, ***Dictionnaire de Don Juan*** (1999). Din păcate, această operă de referință se dovedește extrem de lacunară când vorbește de scriitorii români, oprindu-se doar la o serie de autori precum Ion Călugăru, Victor Eftimiu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anna Brâncoveanu de Noailles, Gib I. Mihăescu, Tudor Mazilu și Nicolae Breban.

Cercetarea se deschide cu un amplu capitol intitulat ***Don Juan în oglinda criticii. Reflectări ale mitului în literatura universală***. Autoarea menționează faptul că dificultatea realizării unei selecții a variantelor exegetice care circumscriu profilul donjuanesc rezidă în proteismul abordărilor. Acesta este motivul pentru care este abandonat criteriul diacronic în discutarea receptării critice de care s-a bucurat celebrul personaj, reținându-se doar acele exegeze care, în pofida trecerii timpului, și-au păstrat valabilitatea. Daniela Sitar-Tăut știe să aleagă ceea ce este mai important dintr-un număr impresionant de referințe critice. Mai mult, în cunoștință de cauză, nu ezită să taxeze lacunele și erorile unor exegeze, așa cum se întâmplă în cazul monumentalei lucrări semnate de Gendarme de Bévotte, ***La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*** (Paris, 1906). Dimpotrivă, studiul realizat de Ramiro de Maeztu, ***Don Quijote, Don Juan și Celestina*** este apreciat pentru seriozitatea ideilor avansate. Ramiro de Maeztu este cel care relevă dihotomia existentă între *„adevăratul Don Juan"*, *„cel hispanic, omul dorințelor și al plăcerii, dezabuzat, senzual, vidat de iluzii și implicit de deziluzii"* și *„falsul Don Juan"*, *„al Nordului romantic, omul aspirațiilor himerice, insul faustic, în căutarea perpetuă a superlativului feminității."* Otto Rank, Michel Foucault, Julius Evola, Albert Camus, Max Frisch, Pascal Bruckner, Jean Rousset reprezintă alte nume sonore invocate de autoare pe parcursul amplei panorame critice pe care o realizează.

Inventariind aparatul exegetic autohton alocat legendarului personaj, propunătoarea constată faptul ca referirile la eroul legendar sunt destul de sporadice și ca majoritatea abordărilor sunt tributare unor critici străini, studiile autohtone dovedindu-se, adesea, schematice.

O fericită excepție reprezintă, în acest sens, lucrarea Monicăi Spiridon, ***Melancolia descendenței***, care se oprește la o serie de opere postbelice majore atât în literatura română, cât și în cea universală. Indiferent de problema abordată, pe tot parcursul tezei se simte

preocuparea autoarei de a nu lăsa să-i scape nimic important, aspirația spre exhaustivitate.

Pentru o mai bună circumscriere a temei, propunătoarea reia concluziile la care a ajuns în lucrările sale precedente, consacrate reflectării mitului în literatura universală. Interesantă și utilă este includerea în lucrare a unui catalog al operelor dedicate lui Don Juan în teatru și muzică, poezie și proză, precum și în cinematografie.

Capitolul intitulat ***Pionierii donjuanismului autohton*** studiază maniera în care acest personaj-mit s-a impus în literatura română. Spre deosebire de critica literară, referirile la Don Juan sunt destul de frecvente în ptoza autohtonă încă din secolul al XIX-lea. Extrem de interesante și de pertinente se dovedesc observațiile ce delimitează granițele tipologice dintre un seducător, un dandy și un Don Juan. Deși majoritatea autorilor din perioada de pionierat și-au denumit operele și eroii cu apelativul Don Juan, de regulă, personajele abordate pot fi circumscrise cel mult profilului comportamental al unui dandy sau cuceritor. Paradigma donjuanismului reunește, după tipologia propusă de Ramiro de Maeztu, atât *„adevăratul Don Juan"*, cât și pe *„falsul Don Juan"*. Exegeta ne avertizează însă că taxonomia propusă de Maeztu nu epuizează toate latențele eroului, omițând seducția de factură cerebrală, kierkegaardiană, cultivată la noi încă prin nuvela lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu, ***Micuța***. Ea presupune o stratagemă mai rafinată, bazată pe cucerirea intelectuală, pe subordonarea senzorială a victimei, care nu este urmată neapărat de posesiunea fizică. Victor Eftimiu, Radu Stanca, Alexandru Sever, Tudor Mazilu, Ion Minulescu, Marin Sorescu sunt numai câțiva dintre autorii asupra cărora se îndreaptă atenția analistei. Mitul lui Don Juan în literatura română este discutat pe epoci: epoca de pionierat a romanului românesc de la jumătatea secolului al XIX-lea, perioada marilor clasici, etapa consolidărilor, perioada postbelică, literatura contemporană.

Indiferent că este vorba de Radu Ionescu, I. L. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu sau Nicolae Breban, Daniela Star-Tăut se dovedește o cititoare atentă, care știe să descifreze semnificațiile majore ale textului. Extrem de interesante și de pertinente se dovedesc paginile dedicate lui Mateiu I. Cargiale. Atenția propunătoarei nu este atrasă numai de opera literară a scriitorului – circumscrisă evident esteticii dandyste – ci și de extraordinara corespondență de tinerețe a acestuia adresată prietenului N. A. Boicescu. Destul de puțin cunoscute, scrisorile

autorului ***Crailor*** se transformă într-un interesant cod al seducției ariviste. Incitante se dovedesc și paginile consacrate Hortensiei Papadat-Bengescu, autoarea ciclului Hallipilor fiind considerată – nu întâmplător – o veritabilă precursoare a mișcării feministe. De altfel, propunând o anumită grilă de lectură, autoarea are meritul de a readuce în actualitate câteva dintre textele mai puțin cunoscute și comentate ale scriitorilor români. Nu avem de-a face cu o simplă inventariere tematică, ci și cu enunțarea unor judecăți de valoare. Din acest punct de vedere nu lipsesc opiniile critice la adresa unor texte mai puțin reușite cum ar fi, de exemplu, piesa lui Paul Everac, Don Juan în Grădina Icoanei. Extrem de complex se dovedește capitolul despre Nicolae Breban, studiu de referință în interiorul tezei. Pentru a releva viziunea prozatorului despre tipologia seducătorului, aceasta investighează cu atenție atât romanele, cât și memorialistica prozatorului, unde există numeroase pagini dedicate poeticii donjuanismului. Mai mult, atenția exegetei se extinde și asupra ***Elegiilor pariziene*** ale scriitorului. Deși mult reduse ca număr de pagini, trebuie menționate și ***Abordările poetice*** ale mitului, capitol ce ar merita însă amplificat.

Prin cercetarea pe care o întreprinde, Daniela Sitar-Tăut dă glas extraordinarei apetențe pentru mituri și pentru vise care caracterizează existența umană, răspuns firesc al inconștientului la invazia tot mai feroce a tehnicismului și a excesului de demitizare ce definește epoca postmodernă. Tinzând către exhaustivitate, în demersul ei, autoarea se folosește de o bibliografie adusă la zi, ce merită toată atenția și care reflectă din plin complexitatea demersului întreprins.

Cuprins

INTRODUCERE 5

DON JUAN ÎN OGLINDA CRITICII. 11

REFLECTĂRI ALE MITULUI ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ 11

I.Teatru şi muzică 35
II.Schiţă cronologică a abordărilor cinematografice[40] 47

ESTETICA DONJUANISMULUI AUTOHTON 62

PIONIERII DONJUANISMULUI INDIGEN 62
Elemente seducătoare în mitologia populară *64*
Costache Negruzzi – Zoe (1829) *67*
Radu Ionescu- Don Juanii de Bucureşti (1861-1862) *70*
C.D. Aricescu – Misterele căsătoriei *75*
B.P. Hasdeu- Duduca Mamuca (Din memoriile unui studinte) 1862 ..... *79*
Catastihul amorului şi La gura sobei (1865) *84*
EPOCA MARILOR CLASICI 98
ETAPA DE TRANZIŢIE. CONSOLIDĂRI. PERIOADA INTERBELICĂ 98
Pactul cu diavolul. Strategii de seducţie feminine în proza fantastică a lui I.L. Caragiale *98*
Scurt portret al perioadei de tranziţie. Elemente novatoare. Prolegomene la etapa consolidărilor *105*
Duiliu Zamfirescu - *Anna* (1911) 112
Mihai Codreanu - *Don Juan* (1916) 117
Între tradiţionalism şi modernism. Etapa consolidărilor 118
Hortensia Papadat-Bengescu, precursoare a mişcării feministe 118
Autobiografic 118
Marca 119

Către bărbatul-obiect: Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata (1916) 121
Victor Eftimiu 132
Dubla origine a Seducătorului. Contaminări. Confuzii 132
Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, ... 136
Bufonul şi Moartea (1922) 136
Gib I. Mihăescu 143
La „Grandiflora" (1926) 143
Don Juan de Mârşani (1929) 148
Ion Minulescu 152
Amantul anonim (1929) 154
Sinuciderea lui Don Juan (1933) 164
Anna Brâncoveanu de Noailles – Don Juan de Maraña 166
Mateiu I. Caragiale 168
Galeria dandystă a portretelor mateine 168
Jurnalul unui dandy. Corespondenţa unui seducător (1901-1930) 171
Ion Călugăru – Don Juan Cocoşatul (1933) 175
Vintilă Horia – Ultima noapte a lui Don Juan (1944) 178
PERIOADA POSTBELICĂ. RECONVERSIA MITULUI 188
Radu Stanca – Dona Juana (1947) 188
Dihotomia tragedie masculină/ dramă masculină 188
O viziune proletcultistă, imundă: 198
Paul Everac – Don Juan în Grădina Icoanei (1958) 198
Mitic versus biblic: 201
Teodor Mazilu – Don Juan moare ca toţi ceilalţi (1970) 201
Homo eroticus/ homo politicus: Alexandru Sever – Don Juan Apocalipticul (1984) 209
Ioan Constantinescu 219
Mitic versus dramatic. Insula (1987) 219
Interteatralitate. Inversarea polilor stăpân-valet. 222
Don Juan sau întoarcerea la dragoste (1989) 222
Tudor Popescu – Ultima dragoste a lui Don Juan (1990) 229
Eugen Curta – Seducţia continuă (2005) 234
„Caut femeia din mine"... Maniheismul brebanian 247
Biografia brebaniană. Impactul acesteia asupra operei 249
Sensul vieţii - memorialistică sau ficţiune literară 254
Raporturile cu critica literară - comprehensiune sau receptare eronată? 259
Măria-Sa Personajul - cavalcada telurică a „genialului om simplu" 264

„Eu nu sunt tipul Romeo, Eu sunt Don Juan!" 274
Ce ne facem, dragă, cu băiatul ăsta ... cu BREBAN? 282
Pândă şi seducţie 285
Elegiile pariziene 300

ABORDĂRI POETICE 307

Marin Sorescu: homo faber/homo ludens 307
Ion Vădan - Don Juan în provincie 310
Nicolae Ţone –sub semnul androginului: 314
nicolae magnificul/ dona juana 314

BIBLIOGRAFIE 320

LUCRĂRI TEORETICE ŞI CRITICE 320
OPERELE AUTORILOR INVESTIGAŢI 335
Literatura universală *335*
Literatura română *336*

REFERINŢE CRITICE 340

CORNEL UNGUREANU 340
CONSTANTIN CUBLEŞAN 343
IOSIF CHEIE-PANTEA 348
GHEORGHE GLODEANU 351